

11
336
1985
Декоративное
Искусство
СССР

СЭВ

ЭТО – МИРНЫЙ ТРУД,
ЭТО – БРАТСКАЯ ВЗАИМОПОМОЩЬ,
ЭТО – СОЦИАЛИСТИЧЕСКАЯ СОЛИДАРНОСТЬ



40 победных лет. Искусство в борьбе за мир, гуманизм и социальный прогресс



Международная художественная выставка
Москва. Июль 1985
Центральный выставочный зал

Участники выставки:

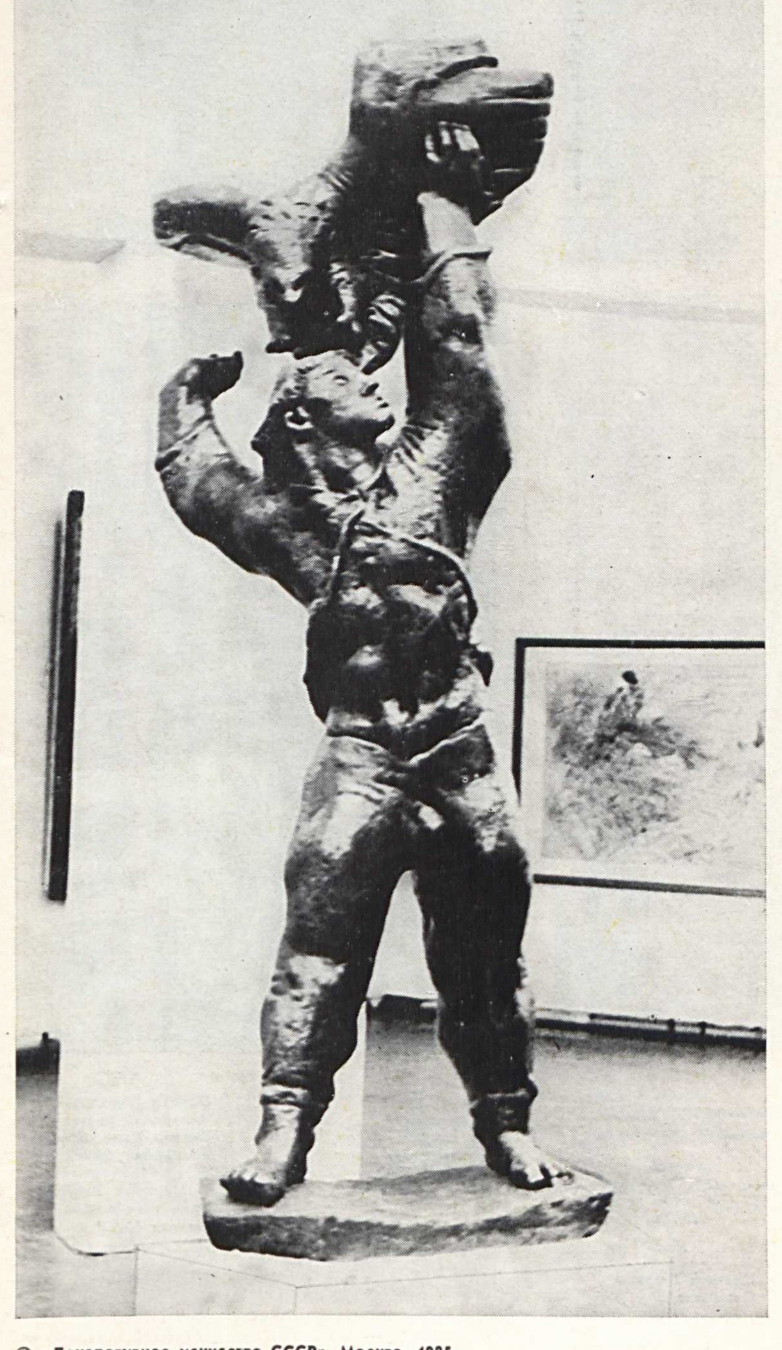
Народная Республика Болгария
Венгерская Народная Республика
Социалистическая Республика Вьетнам
Германская Демократическая Республика
Корейская Народно-Демократическая Республика
Республика Куба
Монгольская Народная Республика
Социалистическая Республика Румыния
Чехословацкая Социалистическая Республика
Союз Советских Социалистических Республик

На выставке экспонируются произведения живописи, скульптуры, графики, декоративно-прикладного искусства и плаката.

Выставка демонстрирует интернационализм, идейное и духовное единство культур социалистических стран, многообразие национальных школ и художественных тенденций современного изобразительного искусства стран социализма.



Онице Юлия
Люди, не допускайте новой войны.
Бронза. Румыния



Кереньи Йене
Памятник партизанам
Бронза. Венгрия

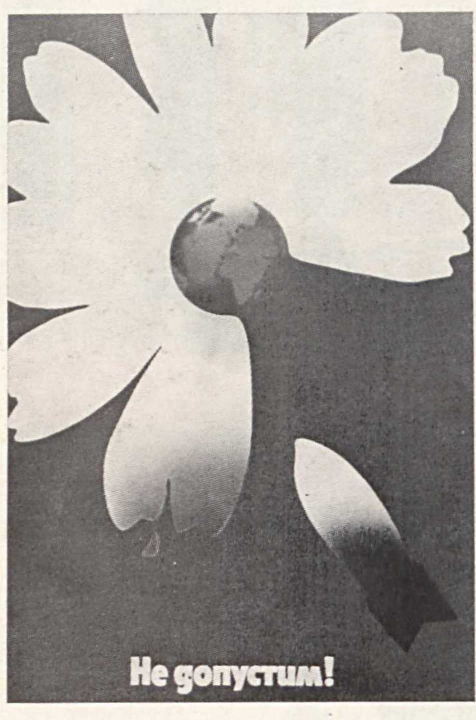


Чапкынов Георги
Женщина с птицей
Бронза. Болгария



















Кербель Лев,
Любимов Николай
Фрагмент Смоленского мемориала
Великой Отечественной войны 1941—1945
СССР

Антивоенный плакат
СССР

Хыа Ты Хоай
Пограничная вахта
Дерево. Вьетнам

Плакат «Мир»
СССР

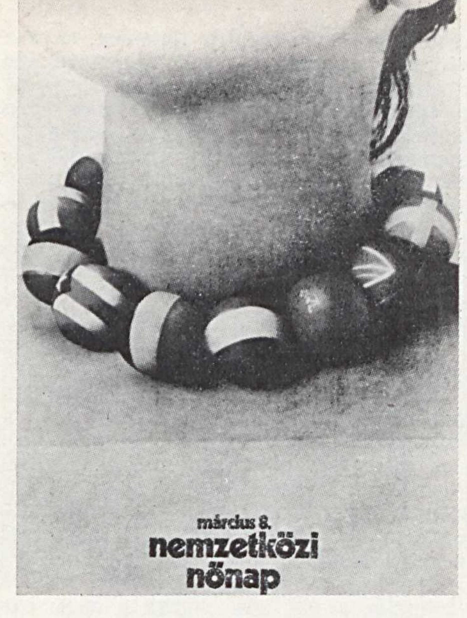
Антивоенный плакат
Монголия

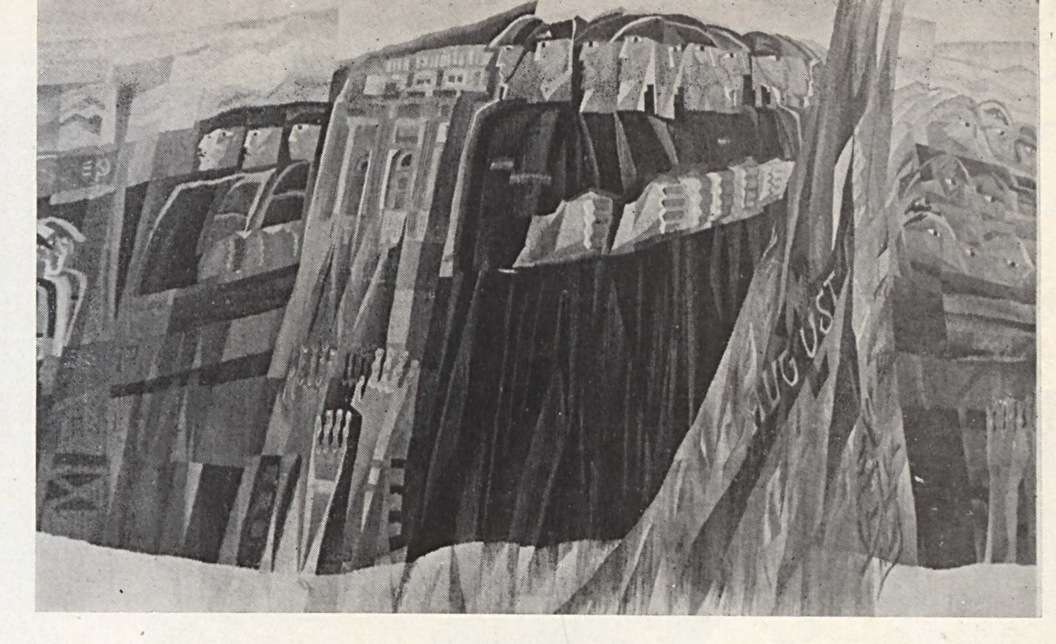
Коркеш Людвиг
Словакия
Дерево. Чехословакия

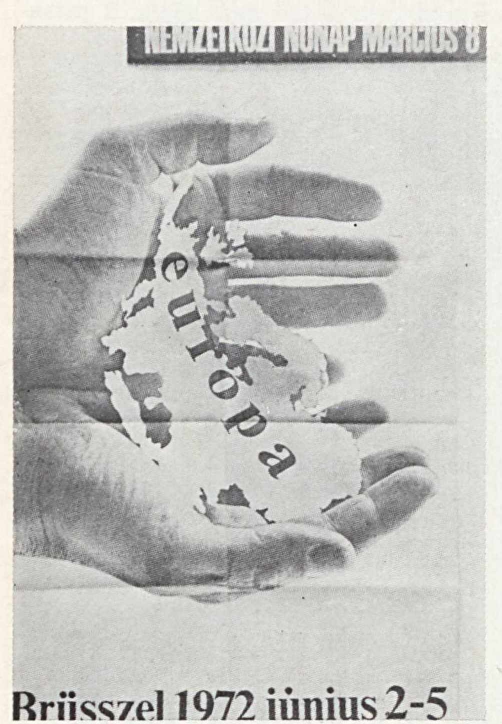
Даваху Ц.,
Уранчимэг Д.
За дружбу. Шелк, аппликация. Монголия

Остоич Димитр
Чилийский певец
Виктор Хара. Бронза
Болгария

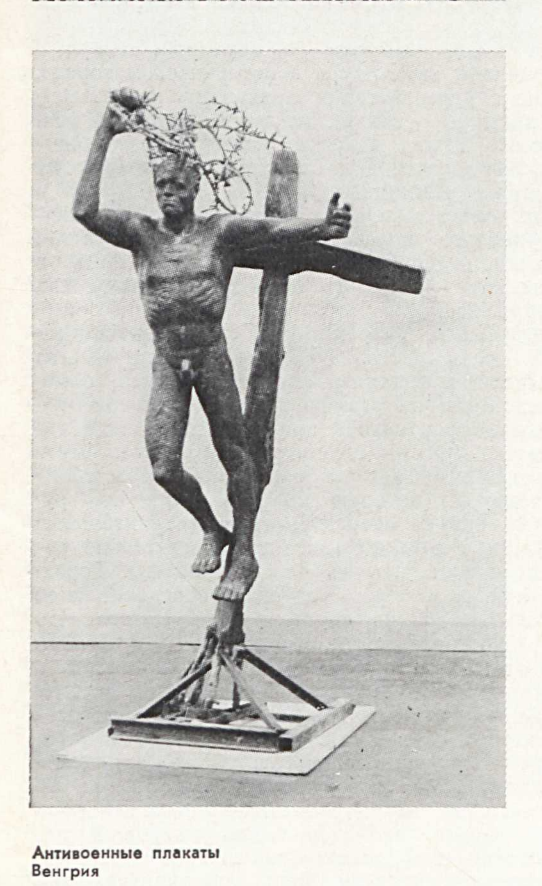
Амашукели Элгуджа
Воин-победитель
Бронза СССР









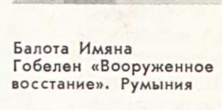




Антивоенные плакаты
Венгрия

Кремер Фриц
Воскресающий. Бронза
ГДР

Балота Имяна
Гобелен «Вооруженное восстание». Румыния



Нгуен Ван Ти
«Рыбаки в устье реки Хан и Хой». Панно
Лак. Вьетнам

Дашдэлег Л.
Пожелание. Медь
Монголия

Малевски Иозеф
Скорбь. Бронза
Чехословакия

Скульптура в современном городе: роль, место, форма

Николай Соловьев



Принадлежащий комплексу Совинцентра в Москве «Меркурий» скульптора В. Клыкова активно воздействует и на окружающую городскую среду. Благодаря точно найденному месту, размеру и выразительному силуэту скульптура динамизирует «силовое поле» пространства перед корпусами, удачно проецируется в их просвете на фоне неба, контрастируя своим экспрессивным абрисом со спокойными формами архитектуры. Золотой шар под ногами Меркурия, усиливающий зрительный эффект полета фигуры, дополняет колористическую тему благоустройства (сочетание серых стен с золотистым стеклом тротуарных фонарей).

Участие скульптуры в духовном и пластическом обогащении среды новостроек входит составной частью в программу действий по художественной организации городских районов. Сегодня, однако, все более заметной становится явная неравномерность распределения художественных усилий в городе: концентрация скульптурных произведений в центральных его частях, с одной стороны, и почти полное отсутствие их в районах новостроек — с другой. В чем причина этого явления! Вызвано ли оно только организационными трудностями или тому есть иные основания! Статья Н. Соловьева — одна из попыток найти ответ на эти вопросы. И хотя не во всем можно согласиться с предлагаемой автором точкой зрения на решение проблемы, многое в ней кажется заслуживающим обсуждения. В следующих публикациях мы предполагаем продолжить этот разговор.

Значение скульптуры в городе трудно уложить в универсальную схему. Она может рассказывать об исторических событиях и о времени создания памятника, увековечивать имена и дела выдающихся людей, подвиги героев, служить монументальной пропагандой, воспитывать. Будучи пластическим производным от архитектуры, скульптура может пояснять ее замыслы — яростно врастать в конструкции, архитектурную ткань, безмятежно существовать в отведенном ей конструкциями месте, пускаться в увлекательные архитектурно-скульптурные метаморфозы (от атлантов и кариатид до объемной архитектуры-скульптуры). Наконец, скульптура вместе со зданиями, деревьями, автомобилями и пешеходами физически формирует городскую среду, окрашивает ее тем или иным настроением, одухотворяет, является надежным и испытанным средством ее архитектурно-художественной организации. Скульптура может стать символом города (как, например, «Медный всадник» для Ленинграда, киевский памятник Богдану Хмельницкому, памятник Ришелье для Одессы или роттердамский монумент «Памяти разрушенного Роттердама»). Некоторые города (например Москва) имеют сразу несколько прочно и давно вошедших в массовое сознание скульптурных символов. В других (Тбилиси, Ереван, Устинов) мы видим их рождение. Монументальная скульптура может стать символом не только города, но и духовной среды всей страны, ее культуры (как, например, памятник А. С. Пушкину в Москве).

В композиционную взаимосвязь «скульптура — город» каждая историческая эпоха вносит свои черты, приемы и принципы, производные от решаемых градостроительных, архитектурных и художественных задач. Эти задачи в свою очередь взаимообусловливают друг друга. В развитии монументальной и декоративной скульптуры решающую роль играют не только ее внутренние формообразующие импульсы, но (зачастую в неменьшей степени) и урбанистический фактор, требования, предъявляемые к городской среде.

Город может влиять на формообразование скульптуры, а скульптура — на формирование облика, а иногда и структуры города. Средоформирующие возможности скульптуры огромны и достаточно известны: она может подчеркивать городские оси, служить ориентиром или композиционной доминантой, зонировать пространство, корректировать его масштабные характеристики, фокусировать визуальные связи в нем и т. д. Все эти архитектурные функции монументальной пластики с успехом использовались в различные эпохи.

В наши дни в городской среде возникают новые ситуации, на которые не может не реагировать скульптура. Эти ситуации связаны с характером современного градостроительства, масштабными и пластическими особенностями архитектуры, развитием городского транспорта, новыми ритмами урбанистической жизни.

Гипертрофия масштабов застройки, унификация и типизация градостроительных ситуаций и облика зданий, семантический, информативный и пластический голод, недостаточная оживленность и обжитость — вот лишь некоторые из проблем, с которыми сталкивается скульптор в новых жилых районах. Не случайно, говоря о современной скульптуре в историческом городе, обычно с удовольствием приводишь отечественные примеры — так их много и настолько разнообразна в них палитра применяемых композиционных приемов и средств. Перечислить же достойные внимания примеры скульптуры в наших новых городах и новых кварталах можно буквально по пальцам — Навои, Ладзинай, Тольятти, отдельные участки новостроек еще в нескольких городах (в основном южных) ...и, пожалуй, все.

О недостатках современного строительства говорят очень часто. В архитектурной печати вскрываются причины этих недостатков, намечаются пути их преодоления. В реалиях же массовой строительной практики пока мало что меняется, причем главным виновником этого чаще всего бывает не конкретная «объемная» архитектура (которую почему-то принято ругать в первую очередь), а градостроительные просчеты, о которых говорится значительно реже, и низкий уровень благоустройства. Городская среда в этих условиях обесценивающе воздействует и на скульптуру. Думается, что этому обстоятельству, наряду с отсутствием «памяти» об исторических местах, событиях и людях в новых кварталах, также во многом обязан тот факт, что городская скульптура здесь не находит себе места. Историческая «память» города — категория общекультурная, она складывается, а не изобретается. Гуманизация же окружающей нас предметно-пространственной среды города, является самой насущной потребностью сегодняшнего дня для отечественной архитектуры (да и не только для архитектуры). Итак, налицо парадоксальное взаимообусловливающее явление, своеобразный замкнутый круг: городская среда обесценивается отсутствием благоустройства (в том числе городской скульптуры), скульптура же обесценивается подобной средой. Каков же выход из сложившейся ситуации?







Для архитектуры он аксиоматичен — улучшение качества; для скульптуры же, думается, выход заключается в активном использовании ее средоформирующих возможностей, причем архитектурными задачами во многих случаях будет не только «грамотное» вхождение пластики в градостроительный контекст, но и его активное преобразование.

Пытаться определить наиболее подходящие виды городской скульптуры для новых районов, абсолютизировать те или иные приемы и средства бессмысленно: для каждой конкретной задачи и ситуации они будут различными. В новом градостроительстве найдется место и распространенным в современных исторических городах видам скульптуры (скульптурам с соответствующей архитектурной подготовкой и скульптурам-экспонатам), и новым видам городской пластики, которые уже возникли и которым еще предстоит возникнуть. Конкретные прогнозы и императивные предписания, какими должны быть произведения искусства в городе, всегда тенденциозны. И все же можно определить некоторые доминирующие ситуации в наших новостройках, задачи и требования к скульптуре, связанные с наиболее распространенными недостатками городской среды.

Вряд ли уместно, например, на возрастание масштабных характеристик пространств жилой застройки с прямолинейной логикой отвечать возрастанием масштаба скульптурных монументов (как бы красиво и «грамотно» это ни казалось на макете). Болезненное для многих новых районов отсутствие масштабной гармонии архитектуры с человеком будет подчеркиваться в таких случаях еще и потерей сомасштабности между человеком и скульптурой. Одновременно наивно искать в традиционных видах скульптуры панацею и средство преодоления низкого художественного уровня предметно-пространственного окружения человека наших кварталов-новостроек. Памятник или декоративная скульптура сами по себе далеко не всегда могут изменить качество городской среды. В свою очередь, как уже отмечалось, безликое окружение может обесценивающе воздействовать на художественное произведение, в нем находящееся.

В подобной ситуации для активного преобразования среды необходимы достаточно мощные средства, например, включающие «промежуточную» архитектуру, сомасштабную одновременно и громадным пространствам окружающей застройки, и самой скульптуре, которая призвана быть сомасштабной человеку (принцип ступенчатой трехчастной масштабной взаимосвязи). Понятие промежуточной архитектуры может трактоваться очень широко. Ее роль способны играть дополнительные объекты «объемной» архитектуры, малые архитектурные формы, элементы благоустройства и ландшафтной архитектуры. «Промежуточной» архитектурой может быть и сама скульптура, особенно ее новые виды, складывающиеся под влиянием других искусств.

В настоящее время особенно заметно влияние, оказываемое на скульптуру архитектурой и дизайном, имеющими общую природу и средства формообразования. Предметное, функциональное начало нередко входит в пластический образ скульптуры, а ее выразительность основывается более на логических, архитектурно-аналитических, чем на чувственно-созерцательных качествах. И наоборот, функциональные элементы благоустройства обретают пластичность, в архитектуру и городской дизайн вносится эмоциональное, ассоциативно-образно начало. Граница между отдельными видами искусства становится менее жесткой. Произведения скульптуры, являющиеся объектами созерцания, в ряде случаев предусматривают и их вполне утилитарное функциональное использование (особенно часто в качестве игровых

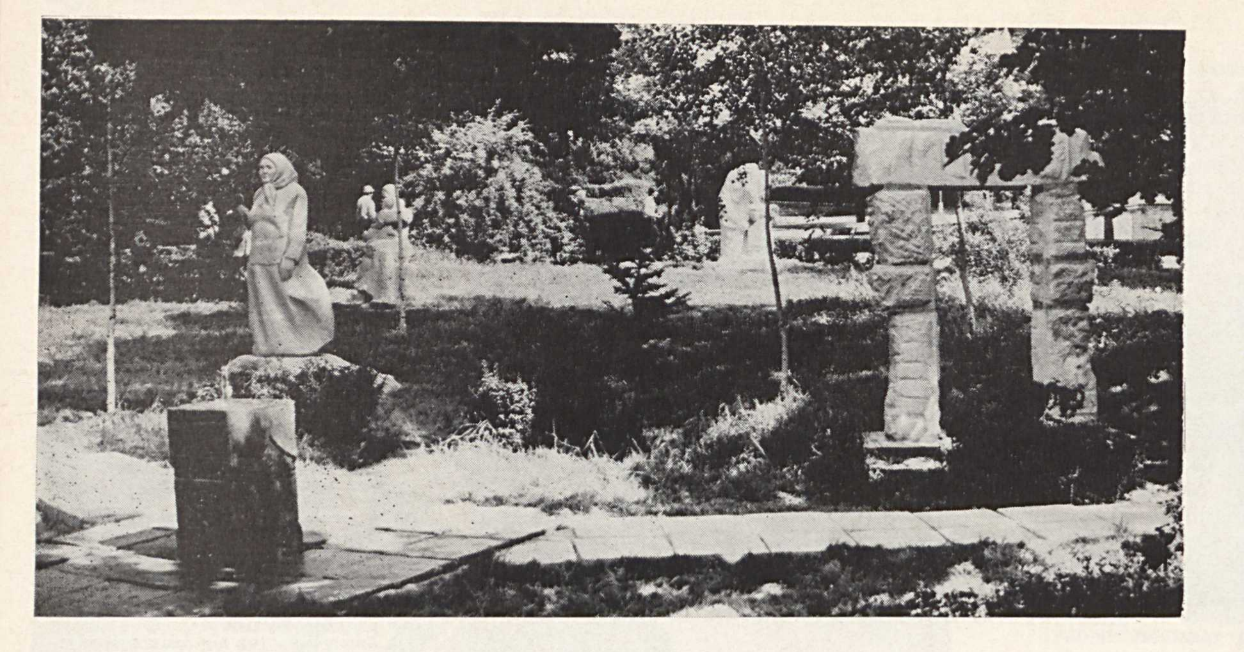
Мемориал «Слава труду» в Кутаиси (архитекторы В. Давитая и Ш. Бостанашвили). Фрагмент
Одним из действенных композиционных ответов городской скульптуры на такие проблемы современного города, как его стилистическая разнородность, возрастание транспортных потоков и темпа городской жизни, является принцип микроансамбля, основывающийся на создании композиционно цельной и образно насыщенной микросреды внутри урбанистической макросреды. Масштабная взаимосвязь «скульптура — город» в этом случае устанавливается трехчастным путем: скульптура масштабна микроансамблю, микроансамбль — городской среде. Наряду с зеленью и скульптурой в формировании таких ансамблей могут принимать участие и другие виды благоустройства. Как довольно характерный пример можно привести мемориал «Слава труду» в Кутаиси. Ансамбль рассчитан как на восприятие издали, «снаружи» (с городского бульвара), так и вблизи, «изнутри» (из внутримемориального пространства). В первом случае определяющим является композиционная взаимосвязь «большой архитектуры» (город) и «промежуточной» архитектуры (стенки-ширмы), во втором — «промежуточной» архитектуры и скульптуры.

Парк Мзиури (главный архитектор И. Масхарашвили, главный художник Г. Джапаридзе) — пример создания средствами геопластики среды для отдыха и прогулок, своеобразного сказочного мира, вписывающегося в городской ландшафт, притягивающего детей разнообразными возможностями его игрового обживания, взрослых — пищей для ассоциаций, обогащающего город пластически и эмоционально.

Памятник Н. С. Лескову в Орле. (скульпторы Ю. и Г. Ореховы Архитекторы В. Петербуржцева, А. Степанова). Фрагмент
Интересный опыт организации микроансамблей средствами станковой скульптуры дает пример памятника Н. С. Лескову в Орле, композиция которого складывается из нескольких взаимосвязанных скульптурных групп (персонажей произведений писателя), свободно располагающихся вокруг традиционно построенной монументальной фигуры самого писателя. Композиционная выразительность ансамбля возникает здесь благодаря суммарному силовому полю всех скульптур в их взаимосвязи. Эта категория определяет и средоформирующую роль памятника-микроансамбля, архитектурно организующего локальное городское пространство.

На стр. 6
Парк скульптуры во Фрунзе. Фрагмент
Своеобразную выразительность городской среде может придать сочетание скульптуры с природными элементами — это и островное окружение памятника зелеными насаждениями, выделяющее его в среде городской застройки, создающее сомасштабный ему пространственный мир; и опыт создания обширных комплексов садов и парков скульптуры, которые имеют значение не только выставочных залов под открытым небом, где предоставлена возможность знакомства с работами скульпторов широкому зрителю, но и опытных площадок композиционной организации среды, включенной в жизнь города.

Эмоциональную окраску среде может придать недолговечная жизнь произведений на выставках скульптуры, которые в последние годы стали проводиться на улицах, площадях некоторых зарубежных городов. Городская скульптура в этом случае принимает, с одной стороны, функцию экспоната, допускающую его самостоятельную самоценную жизнь, его временность и антимонументальность, и в то же время скульптура сохраняет за собой многие аспекты своего средоформирующего воздействия (интимизация масштаба городских пространств, их композиционная организация, придание предметной среде качеств обжитости к пластической насыщенности, атмосферы оживления и праздника).





скульптур). Такие скульптуры могут иметь даже конкретное спортивное назначение. В роли объектов декоративной скульптуры начинают выступать инженерные коммуникации (элементы вытяжной и приточной вентиляции, водонапорные башни и т. д.), урбанистическая мебель, визуальные символы, малые архитектурные формы (наиболее ортодоксальный пример — автобусные остановки на трассе Гагра — Пицунда).

Как функциональная пластика могут трактоваться даже такие объекты урбанистического масштаба, как улицы и площади. Важнейшим композиционным средством при этом становится геопластика, скульптурная разработка рельефа и микрорельефа земли. Геопластика, как гигантская городская «скульптура», рассчитанная на восприятие и с уровня земли, и из окон близлежащих домов, обладает особенно мощной средоформирующей потенцией именно благодаря своей полифункциональности (коммуникация, общение, детские игры и т. д.). Наиболее интересный отечественный пример, иллюстрирующий это положение,— тбилисский комплекс Мзиури (главный архитектор И. Масхарашвили, главный художник Г. Джапаридзе), созданный в пределах старой части города. Еще раз хотелось бы отметить в связи с этим парадоксальность существующего положения, когда наибольшей робостью композиционного поиска новых видов скульптуры и ее взаимодействия со средой отличаются именно новые районы, не связанные со сложными проблемами исторического контекста.

Одну из причин такого положения следует искать в самих создателях городской скульптуры. Чем выше архитектурные требования к скульптуре — тем более комплексным должно быть общее композиционное решение, что в свою очередь обусловливает необходимость совместной работы различных специалистов, в первую очередь архитекторов и скульпторов, а также их умение входить в роль друг друга. Эта истина настолько очевидна, что о ней вроде бы неудобно говорить. Тем не менее проблема комплексности, органично решаемая в мемориальных ансамблях, не ставится должным образом не только в практике строительства и благоустройства новых жилых районов (где это сделать очень непросто), но даже в академических проектах, выполняемых в архитектурных и художественных вузах, где воспитывается проектное мышление тех, кто в самое ближайшее время будет участвовать в формировании городской среды.

Взаимосвязь скульптуры с современным городом во многом зависит от того, с какими творческими принципами начнут совместную работу скульпторы и архитекторы, как они понимают стоящие перед ними задачи, насколько тесным и плодотворным будет их сотрудничество и какие организационные формы оно примет. Сложившиеся у нас методы проектной работы, какими бы привычными они ни были, не являются ни единственно возможными, ни наиболее перспективными. Искать какой-либо единый универсальный рецепт методики творчества бесполезно, абсолютизация же его принципов грозит их девальвацией. Только постоянный поиск и анализ его результатов является выходом из того в общем застойного положения, в котором находится городская скульптура районов новостроек. Главное заключается в том, что творческое мышление участников синтеза «скульптура — город» должно быть лишено цеховых шор, замыкающих их в рамках своих профессий. От решения этих проблем в немалой степени будет зависеть то, какой образ и какие эмоции будет вызывать у будущих поколений город, строящийся в наши дни, какое значение в нем будет иметь скульптура.

В 1983 г. в СССР насчитывалось 620 театров. Более половины из них драматические. Около 20% составляют театры кукол. Театров оперы и балета и юного зрителя — примерно по 10%, на долю театров музкомедии приходится 5%.
Число мест в зрительных залах — около 360 тысяч, из них в драмтеатрах — 220 тыс.

В РСФСР примерно 330 театров, на Украине их около 90, в Узбекистане, Казахстане, Грузии — примерно по 30, в Белоруссии, Азербайджане, Армении — примерно по 15, в прочих республиках примерно по десятку.

Число театров менялось так:

1913 г.	—	177
1940	—	908

Затем, после укрупнения,

1958	—	528
1960	—	501
1965	—	501
1975	—	568
1980	—	604
1983	—	620

Число зрителей на вечерних спектаклях в зданиях драмтеатров составило (округленно) в

1981 г.—25 млн.
1982 г.— 24,1 млн.
1983 г.— 24,0 млн.

Общее число зрителей на всех спектаклях всех театров возросло со 116 млн. в 1975 г. до 124 млн. в 1983 г.

На спектаклях драмтеатров в 1983 г. зал в среднем по СССР был заполнен на 71%. При этом в Латвии и Литве — около 95%, в Белоруссии более 80%, в остальных республиках — от 60 до 70%, кроме Азербайджана, Киргизии, Таджикистана, Туркмении, где этот показатель составляет 40—50%.

Четыре точки

- *Взгляд проектировщика*
- *Взгляд культуролога*
- *Взгляд социолога*
- *Взгляд театроведа*

По посещениям драмтеатров в расчете на 1 тыс. населения наши республики можно объединить в группы: Латвия (560), Эстония (472), Грузия (413), Армения (360), Литва (310).
В интервале от 160 до 200 находятся Белоруссия, Молдавия, Украина, Казахстан, Азербайджан. Группа ниже 160 — Таджикистан и Узбекистан. Остальные — вблизи средней по СССР, которая составляет 241 посещение драматического спектакля в 1983 г.

Сравнительные данные за 1979 г.

	Число театров	Число посещений на 1 тыс. населения
СССР	596	451
НРБ	57	729
ВНР	34	565
СРР	88	374
ГДР	170	592
ЧССР	78	574

Источники:

Основные показатели развития сети учреждений культуры и их деятельности за 1975—1980 гг. М., 1981.
Основные показатели развития отраслей культуры за 1981 г. М., 1982
Основные показатели развития отраслей культуры за 1983 г. М., 1984
Статистический ежегодник стран-членов СЭВ за 1979 г. М., 1980
Народное хозяйство СССР в 1965 г. М., 1966.

Сегодня мы вновь возвращаемся к разговору о новых театральных зданиях. Более чем 20-летняя практика их интенсивного строительства — хороший повод поразмышлять над итогами и перспективами данного движения. Это представляется тем более необходимым, что в последние годы утверждаемые авторами проектов (и авторами искусствоведческих рецензий на театральные постройки) эстетические свойства и качества театральной образности начали не совпадать с реальностью социального функционирования современного театра, реальностью жизненного содержания, стоящего за этим явлением. На наших глазах это содержание меняется, обновляется, корректируется задачами и требованиями времени. Как взаимодействуют эти процессы жизни и творчества! Что нового наметилось во взаимоотношениях между ними! Чем отвечает на эти перемены практика театрального строительства!

До сих пор мы не рассматривали архитектурно-художественную деятельность с этой точки зрения. Однако разбор и анализ художественных решений без учета реального функционирования объектов сегодня недостаточен. Эстетическая деятельность (и эстетический анализ) действенны там, где имеется совпадение художественных представлений о данном объекте с условиями его бытования. Когда этого не происходит, образ и функция вступают в противоречие, а принятая система оценок теряет реальную почву.

Ниже мы предлагаем вниманию читателей четыре мнения разных специалистов о нынешней ситуации в области театрального строительства. Актуальность и острота затронутых вопросов отразилась в полемической заостренности высказываемых суждений. Не с каждым из них можно согласиться. Однако все вместе они дают представление о сложившейся проблемной ситуации.

зрения



Взгляд проектировщика

Элина Окунева

В нашей стране ежегодно вводится в строй не менее пяти новых театральных зданий. География строительства театров необычайно широка: небольшой районный центр Вильянди и столица края Красноярск, маленький Телави и огромный Омск, северный город Якутск и южный — Махачкала...

Последние 20 лет строительства театров резко отличаются от всех предшествующих. Только в этот период новые здания стали преобладать над реконструкциями старых и приспособлениями под театры сооружений другого назначения. Этот период (особенно до конца прошлой пятилетки) характерен наиболее внушительным объемом театрального строительства.

Театральные здания всегда проектируются индивидуально. Чаще — для трупп, занимающих малопригодные здания или вообще не имеющих стационара, и реже — для вновь создаваемых коллективов. Если здание предназначается для конкретной труппы, то ее руководство иногда участвует в составлении задания, подчас и очень активно (Детский музыкальный театр, Ленинградский ТЮЗ), или по крайпей мере знакомо и согласно с ним. Таким образом, театральные здания создаются с учетом в той или иной мере интересов театральных коллективов. Но, с другой стороны, проектирование театров регламентируется достаточно жестким нормированием, которое привносит в уникальные сооружения черты типизации, отражающиеся на композиционном построении здания, его объеме, принципах оснащения. Поэтому можно сказать, что в конечном счете на здание воздействуют в меньшей степени специфические влияния, а в большей — нивелирующие.

Если учесть значительный объем нового театрального строительства, то покажется — а сейчас особенно — естественным стремление архитекторов обязательно найти отличный от прочих композиционный и архитектурно-художественный облик театра. Достаточно стандартная в большинстве случаев общая схема здания постепенно становится полем активнейшей деятельности содружества архитекторов, художников, скульпторов, дизайнеров. Именно в таком направлении проектирования театров, по-видимому, усматривается одна из возможностей преодоления вынужденного единообразия.

В классические времена главным образом ярусный, богато декорированный зал способствовал визуальному богатству зрительных впечатлений. В наше время широкое применение амфитеатров или амфитеатров с балконами вытеснило из зала интенсивную пластику ярусов. Пришлось создавать условия для праздничного зрительского спектакля — как части театрального ритуала — в фойе.

Следует добавить, что строительство небольших театров с небольшими фойе стало непопулярно. Они были исключены даже из театральной номенклатуры. Отсчет вместимости сегодня по действующим нормам начинается с 800 мест (правда, театры на 600 мест изредка возводятся). Все это в совокупности с современной направленностью проектирования театров с «плавающими» залами, то есть с залами, окруженными свободными обширными пространствами фойе, приводит к значительному увеличению комплекса помещений для зрителей. Но поскольку сами по себе столь крупные пустые пространства были бы скучны и невыразительны, возникла необходимость в дополнительных мерах по их украшению. Тем самым тенденция переноса центра тяжести художественного насыщения из зрительного зала в фойе получила еще один убедительный стимул.



Я не берусь обсуждать результаты этой тенденции, замечу только, что в предшествующий период проектирования театров (до 60-х годов) привлечения подобных, внеархитектурных средств не требовалось, хотя строились театры не меньшей вместимости. По-видимому, архитектура того времени имела более близкий человеку масштаб, а может, классические принципы построения и членения интерьера делали ее таковой.

Поскольку театральное здание, как и любое другое, является не только местом сосредоточения конкретных функций, но и произведением архитектурного творчества, оно, естественно, подвержено всем современным ему архитектурным веяниям. Часть из них может и не определяться полностью существом происходящих внутри процессов, обнаруживая привязанность к собственным архитектурно-художественным задачам, которые в ряде случаев (где возникает такая возможность) приобретают порой самодовлеющий характер. Но подобные ситуации ред-

ки. В основном проектирование театров испытывает воздействие многих причин, среди которых заметную роль играют особенности города, где строится театр. Появление нового здания театра — факт, имеющий важное значение для города. Ему, как правило, предоставляются обширные площади, общегородские центры. Оно часто становится одним из основных, престижных сооружений, выполняя также функции главного городского зала для различных общественных мероприятий. Использование театральных зданий в этом качестве, ввиду отсутствия городских многоцелевых залов, приобретает все более массовый характер, особенно в городах высокого административного ранга. Подобная возможность их функционирования так или иначе учитывается при проектировании театров, что еще прочнее закрепляет за ними тот крупномасштабный торжественный строй, который не всегда и не обязательно связывается с их театральным назначением.
Город может воздействовать на архитектуру театра и более решительным образом. Известно, что современное градостроительство характерно резким увеличением этажности городской застройки, размеров площадей и улиц. Представление о театре как одном из главных городских сооружений, формирующих ансамбль центра города, сопровождается необходимостью конкуренции сравнительно небольшого по объему театра с возросшим масштабом окружения.
Размеры театров стараются увеличить всеми доступными средствами. Внутрь здания часто вводятся подсобно-производственные помещения, в театрах предшествующего периода обычно размещаемые в подсобном корпусе. В одном здании иногда открываются два театра, как, например, в Детском театральном комплексе в Ярославле, объединившем под одной крышей театры юного зрителя и кукол. Нередко хозяйственный двор располагается в окружении нескольких объемов здания, чем достигается увеличение внешних его размеров. Таково одно из следствий воздействия современного градостроительства на здание театра.



Другое состоит в том, что архитекторы, чтобы выделить театры в застройке города, стараются проектировать их активно непохожими на окружение, придают им новые архитектурные качества. В одних случаях их облекают в динамичные скульптурные формы (например, новый театр в Омске). В других — изыскиваются композиционно более острые и неожиданные формы, резко отличающие их от стереотипных архитектурных схем (например Детский музыкальный театр в Москве). В третьих особенно значимыми архитектурными и декоративными одновременно элементами становятся крупные коробки сценических помещений (например театр в Кызыле), в прежние времена смотревшиеся просто как указатель его функции. В четвертых фасады здания и интерьеры активно заполняются декоративными пластическими элементами (например, новые театры в Якутске, Одессе, Улан-Удэ и др.). Таким образом, театру удается выделиться среди крупной жилой застройки с помощью целого арсенала архитектурно-художественных мер. Но вызвал их к жизни не сам театр, а процесс урбанизации и стандартизации в градостроительстве.
Все отмеченное — объективные черты распространенного подхода к проектированию театров последнего двадцатилетия. Вместе с тем все более очевидным становится сегодня, что подходы эти должны быть менее однообразными. Так, наряду с крупными театрами больших городов в городах поменьше могли бы проектироваться театры малой вместимости. Представляется, что такое здание с относительно простой сценой больше бы подо-



шло театрам, гастролирующим преимущественно по всей области и на разных клубных сценах. В то же время и в больших городах существует (а иногда и осуществляется) возможность наряду с парадными театрами центральных площадей иметь маленькие, но достаточно вместительные залы в рядовой застройке кварталов и т. п. На повестку дня уже поставлены вопросы приспособления и реконструкции для театров зданий другого назначения. По-видимому, такое направление театрального проектирования может оказаться вполне реальным в будущем периоде его истории, который, возможно, принесет с собой иную эстетику и иные взгляды на архитектуру театра.

Взгляд культоролога

Вячеслав Глазычев

Мне совсем нетрудно понять архитектора, проектирующего новый театр: в его практике здание театра — одно из немногих признанно значимых сооружений, способное обликом своим придать ощущение «центральности» достаточно скудному городскому ландшафту. Это сооружение, за которым закрепилась функция символизации как одна из основных, если не основная. Не имея, как правило, возможности следовать традиции зодчих барокко и классицизма, для которых площади и улицы уже были театром, театром жизни [1], архитектор видит в здании театра прежде всего шанс ощутить себя художником и проявить себя как художник. Насколько эта изначально сомнительная установка реализуется? Об этом стоит поразмыслить, но прежде несколько слов о том, для чего (во всяком случае на первый взгляд) возводится театральное здание, театральная храмина — по выражению петровских времен.
Опираясь на новейшую информацию, любезно предоставленную мне коллегой по НИИ культуры П. В. Соколовым, выписываю несколько характерных чисел. С каждым из бегущих 80-х годов интерес зрителя к театру падает неспешно и неуклонно. Давка у касс нескольких почтенных театров не должна вводить в заблуждение. Среднее число зрителей на спектаклях оперы и балета сократилось на четверть. Даже музкомедия (оперетта по преимуществу) теряет зрителей на «своей» территории — 34,7% за период с 1980 по 1983 год, хотя приобрела целых 2,5% на «чужой», в гастрольных поездках. Областные драматические театры в среднем компенсировали потери на «своей» территории за счет выигрыша на «чужой»; городские потеряли по 11% и на той и на другой. Лишь кукольные театры, чуть потеряв «дома», на целых 20,6% выиграли в гастролях.
О расцвете говорить трудновато, даже если игнорировать количество «мертвых душ», обращающихся к театральной статистике (навязанные организациям билеты многочисленнее реальных, хотя и среднестатистических зрителей). И именно в эти годы под приличествующие случаю аплодисменты разрезаются ленточки, перегораживающие вход в очередное новое театральное здание.
Много писалось в журнале «Театр» об отсутствии собственно «театральной» аудитории, из-за чего уровень профессионализма в театре отчаянно низок. Не секрет и несомненная растерянность многочисленных деятелей театра: «Может быть, философы помогут нам разобраться в вопросе, что из себя представляет и должен представлять собой театр — музей или лабораторию, хранителя культурных ценностей или застрельщика нового» [2]. Никого не удивляют уже сетования: «В наши дни как бы среднестатистическая правда поразила все театры. Очень редко можно встретить преисполненного мыслью, чувствами артиста» [3]... Легко продолжить, но в этом нет нужды.
Именно в этом климате тройственного кризиса театра — как вида искусства, как института культуры и хозрасчетного учреждения — архитекторы увлеченно пытаются решить задачу под названием «образ современного советского театра». Стоит ли удивляться тому, что решения задачи по большей части малоубедительны? Любопытно при этом заметить ради справедливости, что образ театральной храмины вообще удавался редко. За исключением стиля «второй империи» во Франции (Опера в Париже и ее реминисценции от Одессы до Манауса на Амазонке), специальное отдельно стоящее здание театра упорно «не выходит», когда на его облике (экстерьере) сосредоточено внимание архитектора. Несомненная респектабельность облика Александринского театра Карла Ивановича Росси не тождественна, увы, безусловному художественному достоинству. На чертеже он лучше, чем в натуре, где слабости здания частично компенсируются сквером, памятником Екатерине II, улицей, названной именем Росси. Привычная солидность московского Большого театра Осипа Ивановича Бове все же не идентична артистической убедительности. За рубежом дело обстояло и обстоит так же — отдельно стоящие театральные здания равно претенциозны и не весьма красивы.
Несколько иначе обстояло дело с теми театральными зданиями, где главным архитектором становился фактически режиссер, создававший особую театральную «машину». В этой истории много неплохо известных театров, начиная с того, что именовался просто «Театр» и был построен в Лондоне мастером-плотником Бербеджем в 1576 году, и кончая тем, что был задуман Мейерхольдом, но силой обстоятельств превратился в концертный зал им. Чайковского.
Наконец, совсем иначе обстояло и обстоит дело с теми театрами, где театр-зрелище, театр-машина и театр-образ совпадают с интерьером, выражены через интерьер, вообще не будучи проявлены в экстерьере. Начиная со здания первой



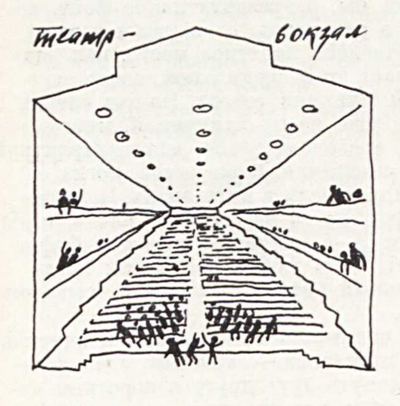
оперы, которое Джон Вэнбрю блистательно «вписал» в лондонский квартал Хэймаркет в 1704 году, следует долгая череда шедевров, среди которых и Эрмитажный театр Джакомо Кваренги, и шереметевский театр в Останкинской усадьбе, и очаровательная бонбоньерка театра во дворце Юсуповых на Мойке (по сей

день функционирующая под строгим началом Дома учителя), и (учитывая скудость средств) Художественный театр, созданный Федором Осиповичем Шехтелем.

Свяжем теперь обе нитки нашего повествования. Пытаясь преодолеть затянувшийся кризис, театр (в живой своей части) нацелен на выращивание себя вместе со «своей» публикой, жаждет перехода от монументальной монозальной структуры к многозальной или, еще того лучше, студийной. Плохая приспособленность случайных помещений, разумеется, изрядно мешает, однако и Театр на Юго-Западе в Москве, и Камерный музыкальный, ютящийся в помещении кинотеатра «Сокол» в той же Москве, и аналогичные труппы в иных городах, вопреки прогнозам скептиков, отнюдь не собираются умирать и обрастают «своей» публикой.

Театр — не здание, а особая среда. Это столь уже банально, что и говорить как-то неловко, и создать такую среду и легче и интереснее в любых или почти любых условиях. Именно это, на мой взгляд, доказывают лучшие из работ недавних лет: театр на Таганке (О. Анисимов, Ю. Гнедовский и другие), театр на ул. Ленина в Вильнюсе (братья Насвитисы). Поистине, вместилищем для первоклассного театра может стать каменный амбар и кирпичная фабрика, пассаж и ресторан, жилой квартал с внутренними дворами, вокзал, пристань... почти все — и мировая практика это сто раз подтвердила.

Если же и заказчик, и архитектор, и даже Стройбанк согласны с тем, что театру надлежит быть монументальным сооружением (ума не приложу, почему), да еще царящим над пустынно-пустырным пространством так называемых площадей, возникает, мне кажется, нечто непременно дутое, натянутое, искусственное, лишенное внутренней правды замысла. Широко известная попытка сиднейцев доказать обратное, нагрузив здание Оперы (Йорн Утцон) на мысу Беналонг-пойнт функцией символа города и ориентира для пассажиров, входящих в порт судов, более чем характерна.



Как же быть, однако, в городах, где все пригодное для преобразования в театр было сметено недрогнувшей рукой градостроителей или оставлено распадаться в стороне от совсем нового города, выстроенного «в пусте» или как бы «в пусте». Вот, скажем, новый центр в городе Брежневе, решительно «убежавший» от берега Камы,— это гигантское «поле» площади, в конце которой стоит солидный объем административного здания. Перед ним прорастает уже из земли коробка Татарского драматического театра, напоминающая типовой дворец культуры в городе средней руки. Все вместе огорожено мощными пластинами 16-этажных домов. Если даже поставить сюда московский Большой или бывший Александринский, дело существенно не изменится: мелко! Да и не поставить — хотя город вот-вот достигнет полумиллионного населения, оперного театра ему не видать (по СНиПу таковой театр «положен» 700-тысячному городу).

Выходом из ситуации, которая уже есть и с которой надо теперь жить, было бы формирование мощного, распластанного, разобранного на павильоны культурного центра с торговым впридачу. Одним из его элементов был бы наличный театр. Однако в рамках бытующих сегодня представлений это противоречило бы идее «монументальности» театра-здания, а в границах сегодняшней системы финансирования и организации проектных работ простую эту затею воплотить почти невозможно, разве что наращивать частями лет пятьдесят.

Ах, если бы мои могущественные коллеги, двигающие города и горы, не покинули б «старый город» с редкостным даром небес — Мелекесским заливом Камы! Если б захотели они увидеть, какой зрелищный центр скрыт под неказистыми каменными стенами складов, какие возможности для театрально-художественного центра укрыты под оболочкой элеватора, выстроенного в начале века на высоком берегу Камы! Не захотели... на фасаде театра, что на новой центральной площади, будет, наверное, укреплено что-нибудь покрупнее и подороже (скорее всего мозаичный рельеф), и в который уж раз художники-монументалисты будут пытаться придать зрительную мощь тому, что не имеет пространственной мощи.

Городов много, и новых театров в них много, но вот архитектуры театральных подмостков, кажется, все еще не получилось. И не получится ее, по-видимому, до тех пор, пока архитектор и художник не начнут трудных поисков помощи театру, переживающему кризис, вместо того чтобы усугублять этот кризис с упорством, достойным, пожалуй, лучшего применения.

---

[1] Театральное пространство. Материалы конференции. М., Советский художник, 1979.
[2] Симонов Ю. И., главный дирижер ГАБТа.— Культура и мировоззрение. Сборник материалов конференции ИФАН АН СССР. М., 1985.
[3] Симонов Е., главный режиссер Театра им. Вахтангова — там же.

Взгляд социолога

Алексей Левинсон

Театр, как известно, слово с двумя значениями: театр — здание и театр — зрелище. И хотя, по здравому смыслу, здание строится как средство, а зрелище в нем — цель, появляются подозрения, что кое-где само здание становится самодостаточным зрелищем. Поговаривают, что с театром в одном значении все лучше, а в другом — все так же.

Это отставание театров как зрелищ, как значительных культурных очагов, как властителей душ от театров как зданий, как архитектурных событий, как городских достопримечательностей — заботит. Началось это, говорят, в семидесятые годы. Обращаются к социологу — что там произошло, в чем дело?

Раз социолог — значит анкеты. В семидесятые годы множились анкеты по так называемому свободному времени. Именно такое время представлялось наиболее загадочным. В этих анкетах, как правило, был вопрос: «Если бы у Вас было больше свободного времени, то...» И предлагались подсказки к ответу. Они начинались со слов «ходил бы чаще в театр», потом следовали «посещения выставок, концертов, встречи с друзьями» и др.



Результаты таких анкетирований были замечательны. Было б свободное время, конечно, ходили бы в театр (80, 60, ну 50% опрошенных) чуть ли не каждую субботу.

Из житейских впечатлений, из театральной статистики, из тех же анкетирований мы знаем, что не ходят такие проценты в театр. Почему не ходят, здесь обсуждать не будем. Важнее, но не самое главное,— откуда такое расхождение с намерениями? Что неправильно — анкета плохая, зритель не тот, театр слаб, здание неподходящее? Про анкету скажем только, что в ней ценнейшая для данной темы информация. Этой информации в ответе так же много, как и в подсказе. О чем говорят эти проценты? Конечно, не о реальных планах на выходной. Они говорят о мере совпадения представлений и автора анкеты, и респондентов в том, как должна была бы быть устроена жизнь.

В этой несбыточной жизни, по всеобщему убеждению, все должны ходить именно в театр.

Таково место театра в нашей культуре. На этом самом месте и воздвигается подобающее здание. И становится гордостью города. В те же семидесятые годы наши социологи любили повторять, что город



не сводится к сумме зданий. Сейчас важно выяснить, каких именно зданий. Например, тогда экскурсантам в одном из молодых городов с гордостью говорили: в нем нет тюрьмы! Хорошо. А театра? Этим, то есть отсутствием такового, не гордятся, значит театр должен быть.

Театр нужен. Полагается, чтобы театр был. Это и общее убеждение, это и закон, стандарт, СНиП.

Но почему театр? Почему не башня (как хотел Гоголь), не планетарий (как хотел Маяковский), почему не кинотеатр, дом важнейшего искусства? Нет, либо театр, либо торжественный зал. Либо оба. Началось это с Москвы, с шестидесятых. Для важнейших торжеств и мероприятий нужно подобающее место. В афише Большого кроме опер и балетов встречаются слова «спектакля нет». Но театр полон, и этот день ему оплачен сполна. Позднее было решено — нужен специальный зал для главнейших событий. Тогда-то и поднялись беломраморные пилоны с золотыми гербами Дейнеки, разгрузив бархатный партер и ярусы с позолотой. Но, вот чудо театра, теперь дом собраний стал театром, двойником Большого. Даже кассы общие. А в социологии семидесятых все равно повторяли: «Большой театр — один!»

Какое там один. В каждом уважающем себя городе уважающий себя архитектор строит бело-золотое, либо с пилонами, либо с какой-нибудь железной фауной на фасаде вместо квадриги. СНиП определил, какого ранга городу полагается театр. И театр, стало быть, определяет ранг города. А торжественный зал еще не был в СНиП, но в эти годы он тоже стал показателем высокого ранга. Без СНиПа строить было тяжело; таились, обходили запреты. Только потом, когда уже не судят,— тогда делегации, овации, концерт, премии, лицо города.

Так для кого же строил каменщик эти белокаменные, уникальной архитектуры, здания административно-культурного назначения? Для городского общества, для городского совета или у́же — для зрителей, для участников, или шире — для советской архитектуры, для «Декоративного искусства СССР»?

Играя словом «театр», скажем, что это здание само стало реквизитом на сцене города. Отсюда опасность бутафорности (когда в хорошем театре-здании пустой

театр-зрелище). Отсюда снова вопрос, для кого это? Где тогда «зал», на чей глаз рассчитаны смелая фреска или фундаментальная мозаика?
В семидесятые годы и на этих страницах ставились такие вопросы. В социологии ответ тогда же предложил Ю. А. Левада. Лишь потом была подхвачена его мысль о воздействии на город взгляда туриста. Это для туриста ничто не родное в городе и существует лишь в сопоставлении: «самый», «второй по величине», «такой же, как». Такой взгляд может, как зеркальные очки, завестись и у горожанина. Этот взгляд человека, который сам у себя в гостях, создает основу специфического патриотизма: не «потому мы поставили у себя такой театр, что так любим свой город», а — «любим его, поскольку у нас такой выдающийся театр (мост, фонтан)». Это ощущение человека в кресле, озабоченного, а как он выглядит из соседних кресел, из ложи. Такому, конечно, нужен театр; вся жизнь — на сцене, под взорами туриста-интуриста, делегаций, делегатов.
Социология семидесятых подарила прессе словцо «престижность», оно пришлось, ибо озабоченность престижностью сама вызвала тогда озабоченность, нет ли рецидива. Но в социологическом понятии престижа и в производных от него нет никакого имманентного греха. Как и в сопряженном с ним понятии статуса. Настораживает не сам поиск уважения, места, а то, чье же уважение ищется, в каком ряду стремятся оказаться. Вот и с театрами, залами, дворцами надо каждый раз решать, идет ли речь о месте в иерархии театральных групп, театральных зданий, театральных городов или в иерархии «вообще».
Тогда дело не в театре, а в том, что театр стал «гордостью города». Могла бы башня, мог бы планетарий, но сейчас эта престижность завоевывается театром или концертным торжественным залом. Значит, с неизбежностью здание будет не какой-нибудь, а престижной архитектуры (декора, образности и пр.). И престиж будет средством повышения статуса на вполне определенной шкале, верхний предел которой задан столицей с ее самым большим театром и самым главным дворцом. «А все-таки мы вторые по стране и самые... в нашем регионе».
В семидесятые годы был популярен у нас социологический тезис: каждый город может и должен считать себя столицей. Это так. Но это ощущение первенства, первородства, первопрестольности должно быть причиной, а не следствием строительства импозантного здания. И если причина — то театр для себя, для города, для зрителей, для актеров, для архитектуры и искусства. А если следствие — он для других, для открыток, для туристов и делегатов, для премии по архитектуре и декоративно-прикладному искусству.
И проблемы с этими театрами разные: в первый не попадешь, потому что билетов не достать, а во второй — потому что времени свободного нет.

Взгляд театроведа

Майя Туровская

Принимая во внимание оба значения слова «театр», попробуем взглянуть на первое «театр-здание» с точки зрения второго — «театра-зрелища». Не снаружи — с градостроительной, архитектурной точки зрения, а изнутри.
Из рецензий в «ДИ СССР» я много узнала о вновь построенных **театрах** (зданиях), но, увы, почти ничего о театре. Не о труппах, разумеется,— для этого есть другие журналы, но просто о том, какие возможности рецензируемые градостроительные объекты предоставляют сценическому искусству. Иначе говоря, я узнала кое-что о местоположении **театра** в городе, порядочно — о фасаде, много — об убранстве фойе и, как правило, совсем ничего о зрительном зале, сцене с ее машинерией (а современная сцена требует уже не просто «машиниста», но «инженера», не «осветителя», а «инженера по свету» и пр.), не говоря уже о той закулисной части, где артисты проводят большую часть своей жизни.
Можно подумать, что обыденная реальность театрального дела — репетиции и спектакли — как бы даже совсем не существенна в образе **театра.** Как будто город воздвигает у себя обелиск, монумент, мемориал, а не учреждение, работающее (как бы то ни было) «сегодня и ежедневно». В этой связи слово «функциональность», возникающее в той или иной рецензии, себя не очень оправды-



вает. Ясно, что «функция» **театра** — спектакль, но уже вовсе не так ясно, что за спектакль.
Если театр — это кустарное учреждение, казалось бы, обреченное бурным взрывом техники средств массовой коммуникации (СМК) на исчезновение, все же выжило, то лишь в той мере, в какой оно сумело (и сумеет) установить контакт с теми, кто, покинув домашний экранчик, отважно пересечет пространства предтеатральных площадей, поднимется по лестницам, достигнет окошечка кассы и, взяв билеты, заполнит объемы градостроительных объектов. Для того чтобы они это сделали, сегодняшнему театру, живущему в присутствии кино и телевидения, во многом пришлось изменить характер этих контактов, опираясь на главное свое преимущество: живое общение зрителя с актером. При этом оказалось необходимым подвергнуть сомнению не только пресловутую «четвертую стену» классического МХАТа, но и самое сцену-коробку.
Сегодняшний актер легко перешагивает традиционную рампу, чтобы вплотную приблизиться к зрителю. Теоретически — мыслимое максимальное расширение аудитории предполагает и максимальное же ее ограничение: не случайно повсеместное движение «малых сцен», не зря во всем мире пишутся пьесы для двоих, а то и для одного актера.
Сегодняшний режиссер, в свою очередь, преодолевает рампу своими средствами. Он не боится пригласить зрителей на сцену, а в экстремальном случае заставить их перемещаться по всему зданию. Он пользуется приемами эстрады, цирка, фестиваля, включает в спектакль ВИА и распространяет зрелище не только до вешалки, но иногда и за стены **театра.** Совершается узаконенная авторитетом Бахтина карнавализация театра или, что то же самое — актуализация драмы.
Это не отменяет, разумеется, привычного типа спектакля, но он оказывается частным случаем театрального зрелища.
Чем отвечает на это архитектура? Предусматривают ли новые и сверхновые **театры** возможности для эксперимента? Для внепланового молодежного спектакля, если он проклюнется? Для студии, коли таковая случится? Есть ли повседневная малая сцена, без которой сегодня значительная доля репертуара выпадает из репертуара? Что, наконец, предусмотрено на неведомое завтра, которое пока за горами?
Наверное, если бы архитекторы предложили нетривиальное и остроумное решение внутреннего пространства, рецензенты на это отозвались бы. Остается предположить, что «четвертая стена», некогда с таким тщанием возведенная режиссурой Художественного театра для зрелища определенного типа, ныне закладывается на уровне проекта, сохраняя традиционное членение **театра** на зал и коробку сцены, уже сегодня не отвечающее практике. Карнавализация при этом становится скорее привилегией декора, нежели типологии самого зрелища.
Однозальные **театры** с большой сценой и сотнями «посадочных» мест (как и кинотеатры, кстати) устарели морально уже в последней трети XX столетия, что же говорить о XXI веке, который им предстоит украшать?
Но это лишь одна сторона проблемы, обращенная к сцене. Есть и другая, обращенная в зал.
Разумеется, прекрасно, когда у театра есть «своя» публика — это мечта любой труппы: ведь еще во времена Счастливцева и Несчастливцева были на Руси города «театральные» и, увы, не театральные. Но даже и в столицах «своей» публикой не проживешь, что же говорить о провинции? Речь идет о большой публике. А это значит, что, воздвигая у себя **театр,** город строит не только архитектурное сооружение; не только туристский объект; не только храмину или храм искусства (о, если бы!). Открывается еще и «точка», куда можно пойти; место, где можно провести время; не только спектакль посмотреть, но и себя показать,— короче, «увеселительное заведение», как говорили в прежние времена. В структуре города помимо главной своей культурной функции оно обременено еще и функциями социальными. Что и говорить, с увеличением досуга возможности человеческого общения оказываются в остром дефиците.
Но при этом не каждый город, в особенности молодежный, так уж сразу нуждается в местном Станиславском — иным не помешал бы местный Лентовский: устроитель увеселительного сада «с цирком и фейерверком», эстрадой, кафе, дискотекой, где был бы — пусть не монументальный, пусть временный — павильон для театральных представлений: кстати, тот же Шехтель, оборудовавший безвозмездно знаменитый зал Художественного театра, не гнушался строить павильоны для Лентовского. Но это так, к слову.
Казалось бы, репрезентативное фойе, которому в рецензиях, а значит и в зданиях, отведено почетное место, как раз и отвечает этой социальной, социализирующей функции театра. Но это слепок реально уже не практикуемой, многоактной, а следовательно, многоантрактной формы спектакля. Фойе жило, когда Шекспира играли в пяти актах, Чехова — в четырех; когда нарядная публика, имея в запасе 3—4 антракта, могла и буфет посетить, и на людей поглядеть; когда театральный ритуал был еще и «выездом в свет».
Теперь спектакль приблизился к длительности киносеанса — знакомые едва успевают кивнуть друг другу в коротком антракте (там, где он есть), голодные — выстоять хвост в буфете, нарядные — окинуть друг друга скорым взглядом. Фойе едва успевают заполниться, как пора спешить в зал. Бедные обладательницы последних новинок моды, мчащиеся на каблуках под трели звонка на места! «Было нечего носить, стало некуда надеть» — как сказал поэт.
Я не знаю, вернется ли театр к многоактной форме спектаклей, но вовсе лишить публику возможности «выезда в свет», и без того редкой, вряд ли правильно. Тем более что общение с искусством — прекрасный повод для общения людей между собой. Не обязательно организованный диспут (хотя и это не грех), но почему не дать людям посидеть за столиками после спектакля: такие театральные кафе, артистические подвальчики не редкость, например, в немецких театрах. Не говорю уже о том, что театр, приближающийся к «концу века», вдруг да и вспомнит о традициях «капустников», кабаре, посиделок — тех неформальных форм общения со зрителем, которые в свою очередь составляют его преимущество перед могущественными СМК. Какие возможности для этого предоставляет **театр?**
Пишу это, сознавая, что все это не более как театральные мечтания. Что необходимость многозального, многофункционального здания, сегодня понятная тео-

ретически, станет архитектурной практикой как раз тогда, когда практика самого театра потребует чего-нибудь нового.

Если театр самозарождается, а не создается по приказу, он обычно годы ютится где-нибудь, доказывая свое право на существование. Неудобства помещения (тесного клуба, подвала, чего угодно еще) компенсируются энтузиазмом и стимулируют фантазию и изобретательность.

К моменту, когда маститая труппа получает право на **театр**, она уже не так молода (Немирович-Данченко считал 20 лет сроком жизни театра). А уж коли дело дошло до архитектуры...

Знаменитый проект Гроппиуса, сделанный для Пискатора, так и остался на бумаге. Замысел театра Мейерхольда можно лишь угадать в нынешнем зале им. Чайковского. Даже **театр** на Таганке, по общему признанию, решающий оптимально как градостроительную, так и собственно театральную проблему, больше не может считаться одетой камнем функцией заключенного в ней организма. Театр выражает вовне некогда одушевлявшую труппу идею «театра-улицы», между тем как нынешний коллектив эволюционирует во что-то, может быть, не менее своеобразное — но другое. Это означает, что время в оперативном искусстве сцены и в монументальном искусстве архитектуры течет по-разному.

Ведь даже Московский Художественный театр — во многих отношениях баловень судьбы — не мог мечтать о постройке собственного **театра.** При материальной помощи Саввы Морозова был перестроен Лианозовский театр. Со временем весь облик этого чужого здания слился с образом МХАТа, а шехтелевский зал обзавелся столь плотной аурой, что в наши дни мог бы стать почти что частью сценографии, как Мейерхольд и Головин слили сценографию «Маскарада» с интерьером императорского Александринского театра...

Иначе говоря, образ **театра** — дело не только архитектора и художника. Он зависит от отношений **театра** — и театра, и складывается не на бумаге, а на практике, во взаимодействии.

Всем этим я не хочу сказать, что **театры** не надо строить. Может быть, их надо строить осторожнее, не по способности, а по потребности. Живой театр сегодня может обратить в свою пользу почти любое помещение (да и не только сегодня — вспомним хотя бы знаменитый Мулен-Руж). Но **театр**-здание должен быть в своих принципах обращен вперед, ориентирован на подвижные элементы как культуры, так и городского социума.

КОММЕНТАРИЙ «ДИ СССР»

Перед нами мнения четырех исследователей о современной практике строительства театральных зданий, увиденной с точки зрения социолога и театроведа, культуролога и проектировщика.

Разность подходов позволила представить это явление в многомерности его связей с социальными процессами жизни, развитием театрального искусства, архитектуры, культуры; вскрыть наметившиеся тенденции во взаимодействии между ними; очертить круг проблем, концентрирующих наиболее острые противоречия.

Особое внимание всех авторов статей привлекла тенденция к несовпадению установок в искусстве театра, с одной стороны, и искусстве зодчего и художника — с другой, и как следствие этого — усугубляющееся несоответствие между культурной функцией и художественной формой театра.

При внимательном рассмотрении этой ситуации, отразившей реальное состояние синтеза искусств в практике современного строительства, обнаружились обстоятельства, представляющие происходящее в новом измерении.

Отступление от собственно «театральных» задач в проектировании, строительстве и художественном оформлении новых зданий, вызвавшее множество критических нареканий, по мнению участников обсуждения тесно связано с изменением роли театрального здания в городе и увеличением доли «внетеатральных» функций, возлагаемых на него.

Расходясь в объяснении причин возникновения этой ситуации, специалисты оказались едины в ее оценке, как ситуации компромисса, неудовлетворительного со всех точек зрения.

Театр в общепринятом сегодня обличии перестал удовлетворять главному назначению — служить подмостками для театрального зрелища. Но и проблема создания универсального здания, пригодного для всех случаев жизни, осталась нерешенной.

Поиск выхода из этого положения — равно актуальная и для архитекторов, и для художников задача.

Альтернативное решение проблемы специалисты усматривают в расширении типологии архитектурных сооружений, в разработке более гибкой стратегии театрального строительства, в более четкой дифференциации зданий по функциям.

Наряду с существующими формами, театры, в их современной направленности, нуждаются в небольших строениях и залах, способных группироваться в многосоставные культурные комплексы, не теряя собственной специфики, склонных к быстрым трансформациям, отзывчивых на любые театральные новшества.

Движение театральной архитектуры в сторону более специализированных театральных зданий диктуется тенденциями в социальном функционировании самого феномена театра, который в динамическом взаимодействии со средствами массовых коммуникаций (СМК) вынужден активизировать присущие только ему возможности контакта со зрителем.

Идеи эти находят поддержку и в кругу специалистов, занятых проектированием театров, что подтверждается направленностью конкурсных работ на тему театра.

Остается сожалеть, что эти профессиональные устремления не получают развития в практической деятельности проектировщиков.

Многие из проблем театрального строительства, возможно, могли бы найти свое разрешение в более тесной увязке с теми видами искусства и зрелищ, которые, как и театр, имеют собственную архитектурную форму,— кино, эстрадой, цирком, зрелищным спортом и другими. В дальнейшем редакция планирует распространить начатый разговор и на эти, типологически родственные здания — дворцы и дома культуры, архитектуру досуга, общения и т. д.

Так видятся перспективы развития театрального строительства. А что можно предложить в отношении уже построенных зданий, громадные объемы которых оживают лишь в редкие часы начала спектакля! Ответ напрашивается сам собой — изменить ритуал театральной жизни и жизни театрального здания.

Рецептов в этом деле быть не может, а вот помощь со стороны архитекторов, художников, дизайнеров, их опыт по трансформации архитектурных пространств мог бы здесь пригодиться.

Подводя общие итоги, скажем, что обсуждение темы «Театр в городе» выявило ряд актуальных проблем, решение которых имеет и художественное, и идеологическое, и, в конечном счете, экономическое измерение. Мы надеемся, что проведенный анализ позволит проектировщику **более экономно распределять ресурсы для обеспечения различных потребностей города;** архитектору и художнику— **яснее представить образ театрального здания сегодняшнего и завтрашнего дня и свою роль в его решении; наконец, поможет** театрам **найти для себя адекватные пространственные формы, отвечающие их собственным задачам и стремлениям.**



Рисунки Георгия Мурышкина

Декоративный текстиль в интерьере

Н. Мельникова
Занавес
Зал музыкального
училища им. Гнесиных
Смешанная техника

Л. Заварзина
Занавес
Областной
драматический театр
г. Гродно

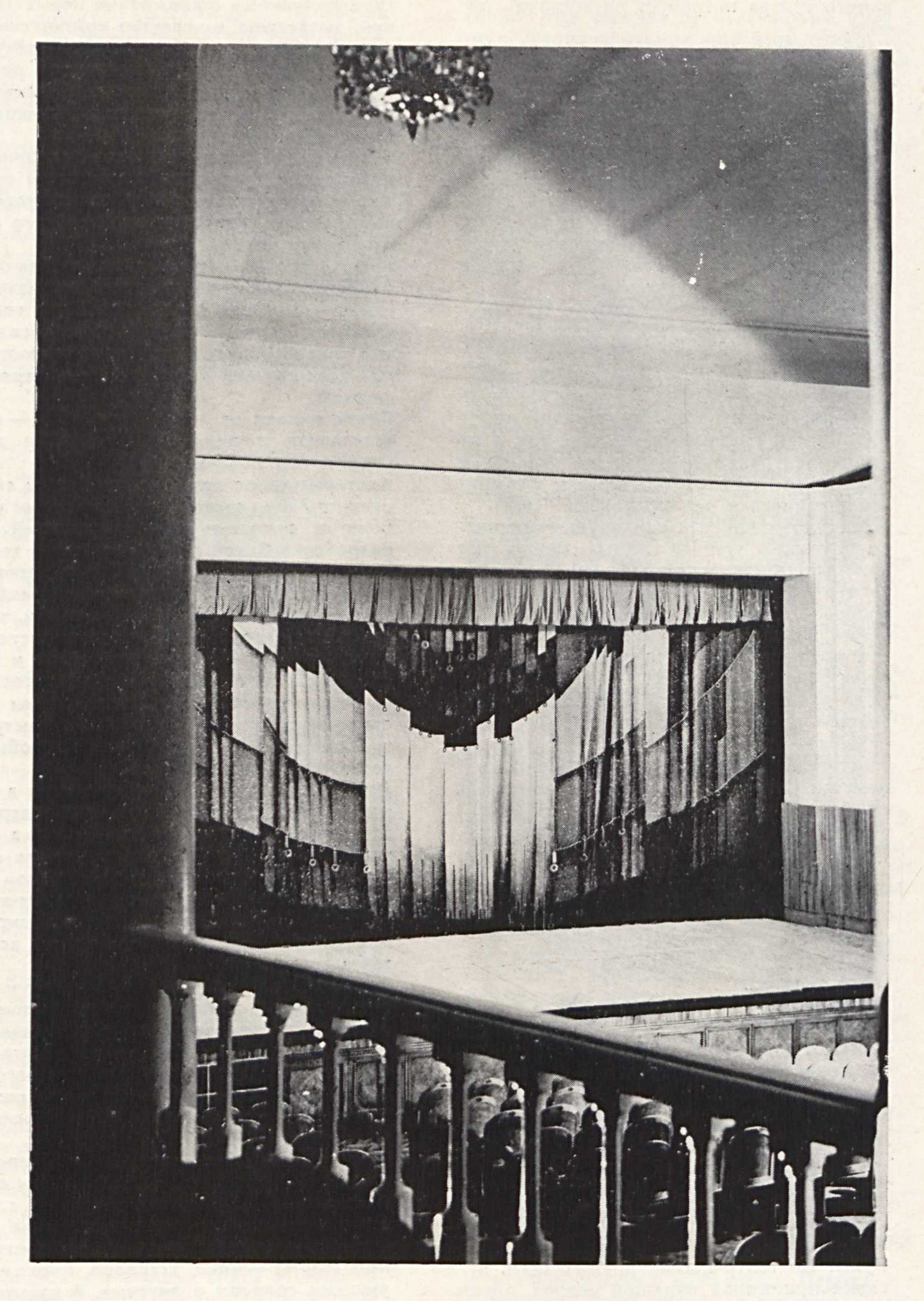
В. Платонова
Фрагмент занавеса
Дворца культуры
совхоза «Рощинский»
г. Стерлитамак

В последнее время расширяется участие художников декоративного искусства в формировании эстетической среды общественных зданий. Основные объекты их деятельности — это дворцы культуры, клубы, дома отдыха, туристические центры, являющиеся местом культурного досуга и идейно-гражданского воспитания широких масс. Важность работы этих учреждений и необходимость поднятия ее на новый уровень подчеркивались, в частности, в постановлении ЦК КПСС «О мерах по улучшению использования клубных учреждений и спортивных сооружений» («Правда», 12 июня 1985 г.). Создание художественного ансамбля интерьера, введение в архитектуру значительных декоративно-монументальных произведений играют немалую роль в решении этой социальной задачи.

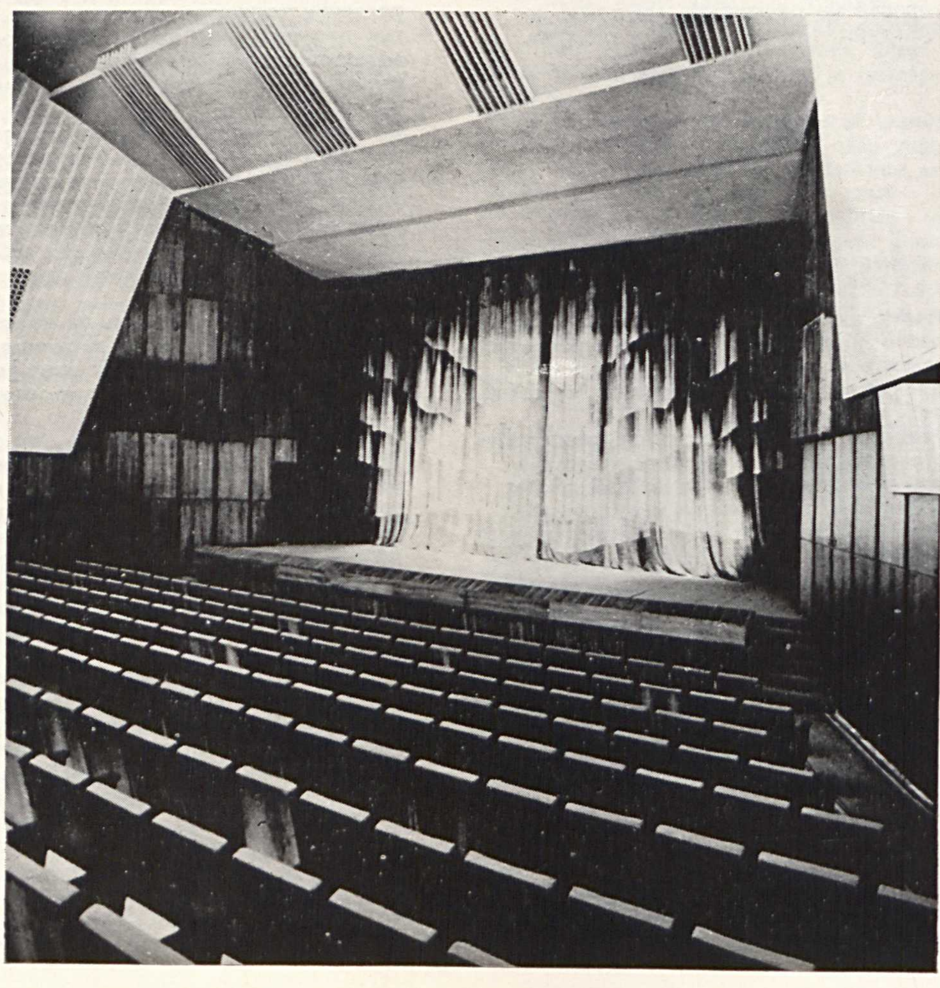
Декоративный текстиль занял сейчас одно из ведущих мест в оформлении общественных интерьеров. Уникальные текстильные произведения — занавесы, гобелены — решаются настолько художественно выразительно, что нередко определяют общий эстетический образ архитектурной среды клубных помещений.

Введение декоративного текстиля в интерьерный ансамбль вызвало серьезные изменения и в самом развитии жанра, повлекло появление новых для него тем и принципов композиционного решения, расширило применение материалов и техник, привело к усилению монументальных начал.

Большая заслуга в изменении статуса текстильных произведений принадлежит художникам, объединенным в группу «Интерьер» при Комбинате прикладного искусства Московской организации Художественного фонда РСФСР. Ниже печатаем интервью с главным художником Комбината В. Лыжиной и статью искусствоведа Л. Монаховой, рассматривающей особенности жанра монументального текстиля.







Группа «Интерьер»

Рассказывает главный художник КДПИ

В. В. Лыжина



В. Платонова
Гобелен
Дворец культуры совхоза «Рощинский»
г. Стерлитамак

Вопрос:
Когда и в какой связи возникла на Комбинате идея объединения художников текстиля в группу «Интерьер»?

Ответ:
Необходимость создания группы художников интерьерного текстиля возникла в 1968 году, когда Комбинат получил ряд крупных и интересных заказов по созданию сценических и декоративных занавесов для клубов и дворцов культуры в городах Новочеркасске, Волгодонске, Красноярске, Стерлитамаке (авторы проектов оформления объектов — художники Комбината декоративно-оформительского искусства Я. А. Лившиц, И. М. Шошенский). Бюро секции декоративных искусств МОСХ, совместно с художественным советом Комбината по текстилю, рекомендовало группу художников для работы над текстильными произведениями для оформления общественного интерьера. В составе первой группы были художники Н. Абрамова, М. Ахнина, Г. Вавилова, Л. Грасс, Л. Дубинская, М. Дрель, А. Забелина, И. Кулакова, Н. Кирсанова, Н. Клюшкина, В. Латонина, Г. Орлова, В. Платонова, Е. Смелянская, М. Старосельская, К. Штих.

Вопрос:
Из названия группы видно, что интерьерные задачи являются определяющими в создании текстильных произведений. Как осуществляется эта работа, какие контакты возникают между художником и архитектором?

Ответ:
Включение текстильного произведения в интерьер требует от художника особых способностей, знаний и, конечно, труда. После утверждения на художественном совете кандидатуры автора на выполнение заказа художник встречается с архитектором — автором проекта и знакомится с архитектурной ситуацией, часто выезжает на объект лично. Большое время занимает решение общего замысла, связанного с конкретными архитектурными условиями, требованиями заказчика, спецификой темы и местных традиций. Работа над эскизом идет в постоянном контакте с архитектором. На художественный совет художник выходит с проектом произведения и обязательно перспективой интерьера.
Бывают заказы на выполнение текстиля не в новый, а в существующий интерьер, то есть художник вынужден работать без архитектора. Это усложняет задачу автора, но он ее, как правило, решает.

Вопрос:
Что отличает лучшие работы и какие из них вы считаете наиболее удачными с точки зрения решения интерьера?

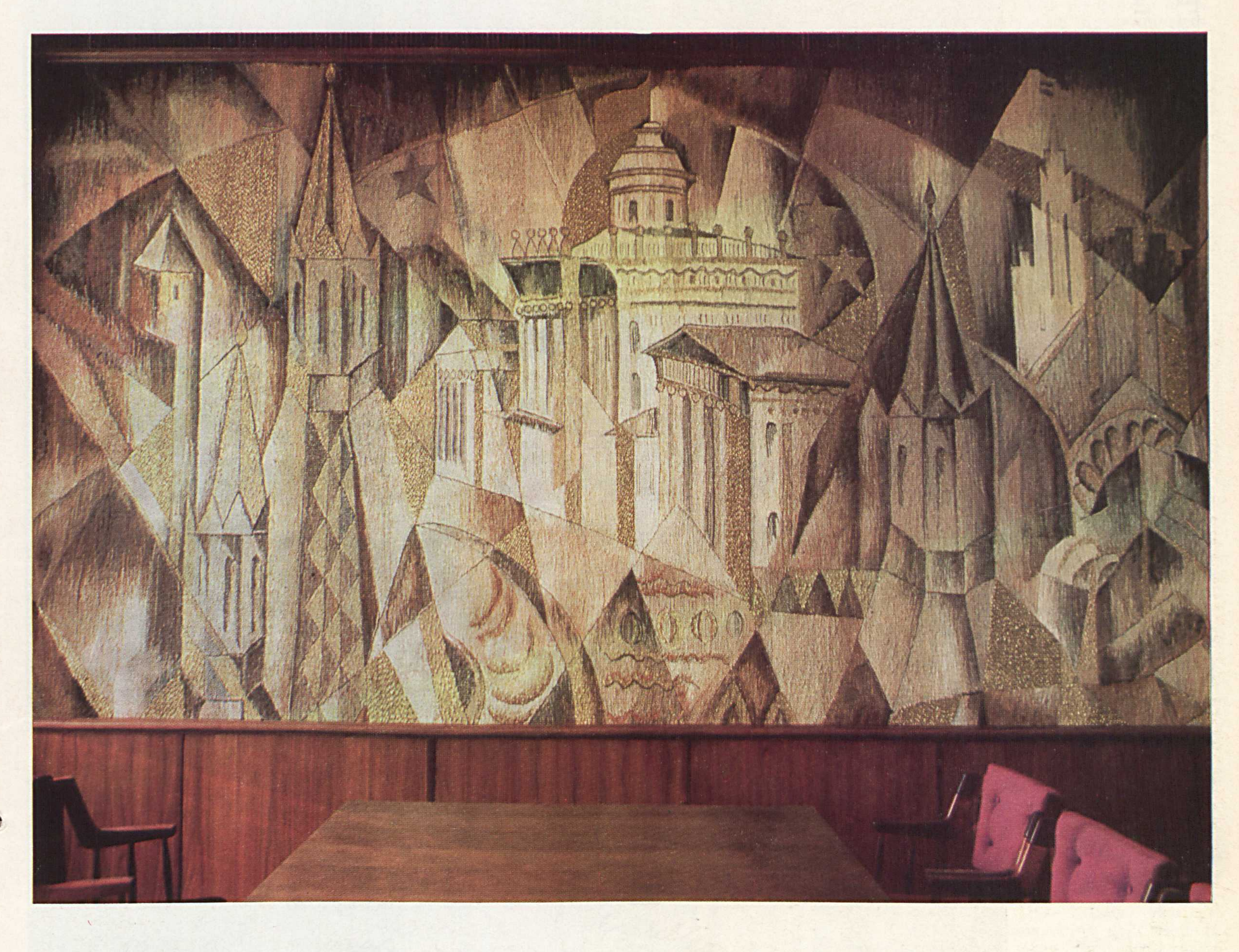
Ответ:
Лучшие работы художников текстиля отличает умение вписать их в заданный интерьер в колорите, стилистике и характере декоративных форм, сохраняя индивидуальный почерк автора, яркий художественный образ произведения.
Наиболее удачными работами, решенными в ансамбле с интерьером, являются, помоему, занавеси предэкранные — для московских кинотеатров «Россия» (автор Н. Ельцева), «Октябрь» (автор В. Латонина); декоративные панно для танцевального зала ДК Златоустовского металлургического завода (автор С. Заславская); занавес сценический и занавеси на окна для клуба «Арсенал» в Москве (автор Г. Орлова); сценический занавес для киноконцертного зала Центрального Дома туриста (авторы М. Дрель, Е. Смелянская); гобелены «Птицы» и «Утро» для санатория «Сосновый бор» в Кисловодске, «Космос» — для музея в г. Гагарине (автор Л. Соколова); гобелены для интерьеров столичной гостиницы (выполненные художниками И. Кулаковой, А. Шмаковой, Л. Соколовой; занавес для конференц-зала того же здания — автор М. Старосельская (архитектор В. Тальковский).

Вопрос:
Какие работы, в оформлении которых принимали участие художники-текстильщики, вы считаете этапными в развитии монументального текстиля?

Н. Миронова
Гобелен
«Цветы с бабочкой»
Дом советской науки
и культуры в Берлине
Шерсть,
ручное ткачество



И. Кулакова
Гобелен
Гостиница
«Октябрьская»
г. Москва
Шерсть,
ручное ткачество



Ответ:
Этапными объектами в развитии монументального текстиля, в которых принимали участие художники Комбината, можно назвать Дворец культуры «Урал» в Свердловске (архитекторы Я. Лившиц, К. Курбатовский), где были выполнены в 1968—69 годах сценический занавес для зрительного зала и декоративные занавеси для фойе в технике художественного ткачества (автор В. Платонова), а также занавес для лекционного зала в технике фотопечати по ткацкой структуре (автор Н. Кирсанова).
После открытия этого Дворца культуры в Комбинат обратился с заказами ряд крупнейших предприятий Урала, Сибири, Башкирской АССР, где строились или реконструировались дворцы культуры и над решением интерьеров которых работали художники оформительского искусства КДОИ.
В 1975 году художник Н. Ельцева выполнила в авторской росписи по ткацкой структуре предэкранный занавес для кинотеатра «Россия» (Москва). Эта работа показала, как можно использовать ткацкую структуру в технике свободной художественной росписи, и повлияла на развитие этой техники в КПИ.
В 80-е годы было создано большое количество значительных текстильных произведений, их трудно даже перечислить, назову лишь некоторые: А. Абрамов выполнил сценический занавес в комбинированной технике для интерьера киноконцертного зала «Космос» в Свердловске: М. Дрель, Е. Смелянская — сценический занавес для киноконцертного зала Центрального Дома туриста в Москве; О. Ровнова — антрактный занавес для детского санатория «Бригантина» в Евпатории; Л. Грасс— занавес сценический и на окна для ДК Каракумгидростроя, (Ашхабад); сценический занавес для театра в г. Абакане (Хакасская АССР); Н. Абрамова — сценические занавесы для Театра музыкальной комедии в Одессе и для ДСНК в Берлине.
В 1978 году в Комбинате был создан участок гобеленов, на котором были выполнены первые работы — гобелен «Вечер» для крымского санатория «Южный» (автор И. Кулакова) и гобелен для фойе Театра музыкальной комедии в Одессе (авторы Н. Абрамова, И. Кулакова).
С тех пор все последующие заказные гобелены выполнялись в мастерских Комбината.
Хочу подчеркнуть, что в Комбинате работают высококвалифицированные художники-исполнители по росписи текстиля, мастера по аппликационным работам, ткачихи и вышивальщицы, которые способны реализовать идеи авторов на высоком профессиональном уровне. Это верные помощники художников, поддерживающие высокую марку изделий нашего Комбината.

Вопрос:
С какими трудностями приходится сталкиваться художникам и художественному совету в их работе?

Ответ:
Развитие производственной базы Комбината отстает от сегодняшних задач, хотя за последние годы она несколько улучшилась, но все еще далека от современных требований. Ввиду ограниченности пропускной способности производственной базы художникам приходится долго ждать выполнения в материале своей работы после утверждения творческой части.
Проблема расширения производственной базы для художников текстильной группы должна решаться Московской городской организацией Художественного фонда РСФСР, так как растет количество заказов на занавеси, и можно было бы пополнять состав группы молодыми художниками, заявившими о своих творческих возможностях произведениями на художественных выставках, но существующие производственные условия сдерживают рост количественного состава группы.
Монументальный текстиль будет развиваться и в дальнейшем, для этого есть все предпосылки — в стране идет большое строительство и реконструкция существующих клубных зданий. Мы постоянно получаем все новые и новые заказы. Ведь произведения текстиля вносят тепло и уют в здания из бетона и стекла, сооружаемые по типовым проектам, что дает возможность этим зданиям приобрести своеобразие, особые черты, присущие только данному месту и профилю объекта; они формируют среду, приближают произведения подлинного искусства к народу.

В диалоге с архитектурой

Людмила Монахова

С. Заславская
Панно «Искусство»
А. Гитберг
Светильники
Танцевальный зал
Дворца культуры
Златоуст

З. Афасижева
Занавес
Ресторан
Дворца культуры
Златоуст

На стр. 17
В. Платонова
Фрагмент занавеса
Дворец культуры
совхоза «Рощинский»
г. Стерлитамак

На стр. 18
Л. Соколова
Фрагмент гобелена
«Алтай. Вечность»
Гостиница «Алтай»
Барнаул
Шерсть,
ручное ткачество

На стр. 19
Л. Соколова
Занавес
Конференц-зал
Министерства
культуры СССР
г. Москва

В. Платонова
Гобелен «Царицыно»
Центр международной
торговли
г. Москва
Шерсть,
ручное ткачество



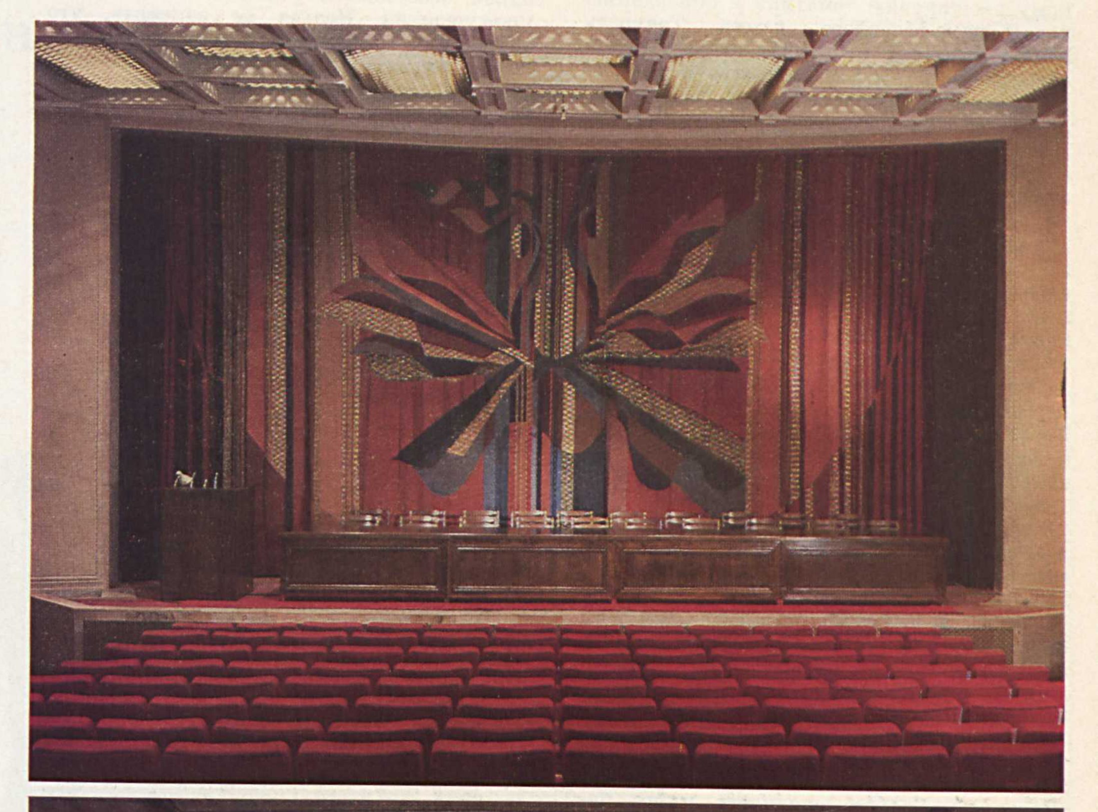
Декоративный текстиль — театральные сценические занавесы, расписные занавеси для оконных пролетов, панно, гобелены — в последние годы постепенно и естественно занял одно из ведущих мест в оформлении общественных интерьеров и даже получил в связи с этим особое название — текстиля монументального, явно претендующего на положение нового жанра в современном декоративном искусстве.
Изменения, которые произошли в текстиле, место его в общественном интерьере, внутренняя эволюция его композиционного и колористического решения во многом вызваны сложением выразительных характеристик современной среды, стремлением избежать ее эмоциональной однозначности, создать достаточно сложную по ощущениям общую атмосферу окружения. Это проявляется в интересе архитекторов к выразительности самой пространственной структуры интерьера, его пластики (чтобы убедиться в этом, достаточно вспомнить Театр на Таганке или Дворец культуры и спорта в Таллине), в отношении к отделочным материалам, их разнообразию, фактуре, цвету. И наконец, в самом факте введения в интерьер большого количества произведений искусства, которые в свою очередь, в связи с общим стремлением к пластическому усложнению среды, начинают также менять художественный облик. Рождение монументального текстиля как нового жанра современного декоративного искусства во многом объясняется именно этой ситуацией.
Вообще в последнее время не только декоративный текстиль под влиянием интерьерных задач стал другим — тематическим, колористически сложным, пространственно развитым и в целом монументальным, но и произведения других видов искусства начали разрушать привычные представления о границах и возможностях своих жанров. Выход практически всех искусств в архитектуру и отсутствие здесь регламентированных стилем конкретных форм участия искусства (какие предполагались, например, стилевыми канонами архитектуры барокко или классицизма) исподволь заставляют сегодня художников пересматривать жанрово-цеховые границы творчества и пускаться в свободные пластические размышления над своими возможностями в оформлении интерьера. Это стало веянием времени, в связи с чем скульпторы стали обращаться к керамике и вносить сюда свой масштаб мышления и размах, керамисты, наоборот,— тяготеть к скульптуре и тоже стремиться к значительности образов, монументалисты — создавать работы, по своей лиричности и цветовой разработанности близкие живописи. И хотя все они выполняются из материалов, вполне характерных для того или иного жанра, но само отсутствие типологической строгости их художественных решений, их «свободность» невольно заставляют художников и искусствоведов говорить о появлении новых жанров.
Декоративный текстиль находится в центре этого процесса, художники-текстильщики стали более масштабно ощущать свой жанр, отходить от узкого «прикладничества» и пробовать силы в решении монументальных задач. Эта перестройка в ориентации декоративного текстиля началась давно, еще в конце 60-х годов, когда на выставках появились первые большие текстильные композиции, выполненные из самых различных материалов и в разных техниках. Конечно, об интерьере еще только мечтали, а эксперименты велись в основном для того, чтобы выйти на новый уровень художественного мышления и через цветовые, фактурные преувеличения дать новое звучание текстильным материалам.
Но первые успехи были настолько впечатляющими, обнадеживающими, настолько заставили поверить в свои силы, что московские художники-текстильщики объединились в коллектив при Комбинате прикладного искусства, начавший работать над созданием больших уникальных текстильных произведений, в основном расписных занавесей и гобеленов, предназначенных для конкретных общественных интерьеров.
Сейчас уже трудно представить интерьер, в котором не было бы больших, внушительных и по объему, и по образу декоративно-монументальных произведений. Присутствие их в интерьере стало почти нормой. Панно, расписные занавесы, гобелены заказывают различные организации для холлов гостиниц, библиотек, театров, концертных залов, заводских клубов, домов культуры, то есть практически для всех видов общественных интерьеров, не исключая и сельские. Стереотип современно решенного интерьера уже немыслим без монументального текстиля, как недавно его нельзя было представить без росписи, витражных панно или металлических декоративных решеток. Ни один комплексный проект не обходится без произведений текстильного искусства. Можно сказать, что, вопреки общей установке всего декоративного искусства последних двадцати лет на усиление станковых качеств произведений, монументальный текстиль приобрел массового заказчика и, как говорится, нашел себя в синтезе среды.
Причина его популярности не только в моде на него, но и в объективных возможностях этого жанра. Предпочтение, которое отдается монументальному текстилю в оформлении интерьера, объясняется широким диапазоном его выразительных качеств. В нем могут быть соединены и цвет, и фактура в самых разнообразных и ярко выраженных характеристиках, и даже присущие текстилю особые пластические свойства. Не говоря уже об огромных его возможностях для решения изобразительных задач, благодаря чему текстиль способен вызвать целую гамму разнообразных ощущений в восприятии интерьера. Интерьер теперь трактуется как более сложное единство, нежели «первичная» гармония форм, пространства и цвета. В нем выявляются не только большие отношения в восприятии целого, но ведутся поиски того, что устанавливает его сомасштабные связи с человеком, разносторонние контакты с ним. Решение интерьера не ограничивается понятием внешней «красивой» упорядоченности. Среда начинает трактоваться как нечто соразмерное человеку не только в плане физическом, как в модулоре Ле Корбюзье, но и в эмоциональном, психологическом. В связи с этим предпочтение, которое отдается сегодня монументальному текстилю в оформлении интерьера, становится понятным: оно объясняется его уникальной способностью вызывать в нас более широкий, чем другие виды оформительского искусства, диапазон ощущений, причем именно чисто «интерьерных», личностных, интуитивных, поскольку с текстилем связана вся история развития жилища, и это особое его воздействие естественно. Восстановление в современном интерьере качеств, сформированных его длительной культурной традицией и в какой-то мере утерянных при переходе на язык форм XX века, нельзя понимать прямолинейно: дескать, интерьер должен иметь определенный набор предметных форм — корпусную и мягкую мебель, зеркала, драпировки. Дело не столько в предметах, сколько в вошедших в наше сознание традициях его пластических норм. Они предполагают меру пространственной и цветовой развитости ин-



терьера, наличие, например, пространства открытого и замкнутого, цвета не только локального, но и живописно разработанного, определенную выраженность национальных предпочтений, а также подчинение законам психологического, эмоционального воздействия на человека. И даже меру логически организованного и случайного, что тоже необходимо для «нормальной среды».

Художник, в силу особенностей своего профессионального восприятия, остро реагирует на всю систему пластических характеристик среды. Он — страж их гармонии и при любых диссонансах начинает «выправлять» положение, часто даже гипертрофированно развивая то, что по какой-то причине в данный момент утрачено. Так, все мы еще помним, как быстро в начале 60-х годов декоративное искусство прореагировало на отсутствие пластических начал в архитектуре, вступило с ней в диалог, начав развивать пластику своих собственных форм, обогащая тем самым новое восприятие всего окружения. Современный монументальный текстиль своим рождением также обязан этим тенденциям. Особые тактильные качества текстиля, объединенные им цвет, пластика и пространство определили его преимущества в решении новых интерьерных задач.

Его общая эволюция за прошедшие годы выразилась двояко: в интенсивном развитии наряду с гобеленом сценических занавесов, которые в общем-то и составили славу монументального текстиля, утвердили его как некий новый жанр, и в постепенном усложнении выразительных характеристик — нарастании живописности, освоении изобразительных возможностей, пространственной и фактурной разработанности. Внешне это сказалось в увеличении количества техник и приемов, которые используются сегодня в изготовлении занавесей и текстильных панно — это и роспись, и фотопечать, и аппликация, и ткачество, и нити разных структур, и разнообразная «фактурная фурнитура» — кисти, шнуры разной плотности, вязаные детали и прочее. С развитием всех этих качеств монументальный текстиль показал как бы всю амплитуду возможностей материала, которые и определили его художественную специфику среди других жанров декоративного искусства. Становление монументального текстиля, и в частности занавеса как нового жанра декоративного искусства, связано прежде всего с развитием изобразительной темы, которая стала здесь существенным началом всего художественного замысла. Привычные для текстиля такого плана орнаментальные, геральдические мотивы — каймы, полосы, эмблемные розетки — перестали быть доминирующими. В основном их можно видеть в решениях, предназначенных для помещений (как правило, 30—50-х годов), имеющих свой конкретный стилевой адрес, где художники не могут не считаться с заданным обликом. В тех же случаях, когда приходится работать над интерьером новым, даже орнаментальные темы решаются свободно, чаще всего не опираясь на какой-то конкретный узор, а используя лишь типичные его пластические мотивы, на которых строится вся плоскость занавеса. Художники, начавшие работать над текстилем монументальным, научились мыслить ассоциативно сложно, сплавляя часто в одно целое самые разные впечатления, знания и представления. Выполняя заказы для многих республик и районов нашей огромной страны, проектируя, например, занавесы для городов Средней Азии, Бурятии или сел Кавказа, иногда бывая на своих объектах, а иногда домысливая образ окружающей их природы и национальной культуры по увиденному в кинофильме, прочитанному или специально изученному, художники пытаются найти им пластические и цветовые эквиваленты, обращаясь, как правило, к эпосу (что особенно характерно для гобелена последних лет) и природе, тема которой является наиболее распространенной в оформлении занавесов. Причем природа тоже чаще всего подается эпически: художников волнуют первозданные, почти космические ее проявления, нечто подчас вещественно неконкретное — мощь ветра, бескрайность просторов, сияние солнца, движение песков и даже иногда миражное дрожание воздуха, как, например, в работах И. Симоновой или Л. Грасс.





В последние годы наряду с темами, которые можно считать самыми характерными для монументального текстиля — темами театра и музыки (в 70-е годы, как и во многих других видах искусства, они были здесь ведущими), возникли и новые, посвященные производству и науке. Это объясняется тем, что основная масса заказов на монументальный текстиль идет от предприятий и каждое из них в работах, которые будут украшать их клубы и дворцы культуры, хочет видеть в какой-то мере символический знак своего производства и профессии. Химики хотят видеть намек на химические реакции и колбы, математики мечтают об образе вычислительной техники, педагоги — о запечатленных на полотне и в эмблемах новых методах и средствах обучения, энергетики — о солнечных реакторах и т. д. Для декоративно-монументального переосмысления это все темы сложные, поэтому поиски выразительных приемов, способных передать неопредмеченный дух и характер современного труда, как правило, сращенного с наукой и исследовательской работой, труда эпохи НТР, идут все время. И довольно успешно. Интересным сегодня представляется изобразительный прием, в основе которого лежит сложное иллюзорно-пространственное структурирование плоскости занавеса, создающее картину, напоминающую оптическую игру преломленных лучей света, воздуха, стихию космоса и другие превращения материи, происходящие в природе и современном производстве.

Хотя принято говорить, что заказчик со своими требованиями всегда вводит какие-то ограничения «свободной воли художника», все же нельзя не признать, что необходимость считаться с его пожеланиями в монументальном текстиле привела к появлению новых тем, расширению диапазона художественных средств и даже повлияла на отношение к самим вещам. Если в решении занавесов художники прежде всего получили задачу разработки производственной темы, то в гобелене желание откликнуться на просьбы заказчиков и связать произведение с местом его будущей жизни привело к значитель-

ному расширению тематики и обновлению декоративно-образного языка. Точность адреса будущей вещи для ряда авторов обернулась попыткой передать в гобелене картину природы в самых разных аспектах ее возможного восприятия. В триптихе гобеленов для санатория «Русское поле» (авторы М. Дрель, Е. Смелянская) смысл, скрытый в самом этом названии, послужил ключом ко всему решению: художники использовали необычный для гобелена прием, выразив тему через детское восприятие и изображение природы, когда впервые открывается красота травинок, цветов, бабочек и простых листьев и впечатления детства подчас определяют чувство природы на всю дальнейшую жизнь.

Гобелен Л. Соколовой «Алтай. Вечность» тоже, можно сказать, пошел от заданной темы. Он создавался для гостиницы «Алтай» в Барнауле, и тему природной неисчерпаемости, так мощно, монументально и эпично выраженную в этой работе, как это умеет делать Л. Соколова, несомненно, дал сам Алтайский край — его реки, озера, горы, его воздух, лес, животный мир и, конечно, его эпос, где природное начало всего сущего проявляется сильнее всего.

Особенности заказа определили и развитие «архитектурной темы», характерно представленной в гобеленах В. Платоновой со свойственной ей лиричной интерпретацией. Вообще появилось много поэтичных работ, воспроизводящих архитектурные памятники районов, к которым принадлежат предприятия или города, желающие иметь обязательно «свой», с видами «своих» окрестностей гобелен. Он дает возможность людям как-то более личностно почувствовать принадлежность к культурному ареалу местности.

Конечно, для стороннего взгляда обилие тем воспринимается само собой разумеющимся и естественным, но для монументального текстиля этот факт примечателен. Но все же дело не только в количестве тем. Главное в том, что поиски монументального решения привели к рождению собственных приемов выразительности, своего пластического языка, возникшего уже не на подражании витражу и фреске, а на основе развития собственно текстильной росписи, со всеми присущими этому ремеслу навыками и приемами, например, в росписях Н. Мурадовой, Л. Серовой или в гобелене на морскую тему С. Заславской.

Усиление живописных начал в монументальном текстиле, а вместе с ними и пространственной разработанности самой поверхности ткани дало эффект слитности композиции и цвета с ее массой и привело даже, независимо от характера самой темы росписи, к общей пластической монументализации всего произведения. Приобретая эти качества, занавес стал превращаться, действительно, в вечную, крупномасштабную вещь, принадлежавшую уже не столько сцене и сценическому действию, сколько общей атмосфере зала, вступающей с ним в диалог и вносящей сюда те пластические, цветовые и в целом интерьерные ощущения, ради которых этот диалог и начинался.

Занавес не изобретение наших дней, и любое простейшее его решение — ткань, складка, арлекин — уже декоративный прием. Но в современной ситуации мера художественной активности этих вещей настолько превышает обычные нормы, а сами работы несут в себе заряд такой эмоциональной энергии, что единственной исторической аналогией им могли бы стать театральные работы художников «Мира искусства». Хотя различия в задачах — занавес для спектакля и занавес для зала — дали о себе знать, позволяя одним решать его как раскрепощенную цветовую квинтэссенцию театрального зрелища, а других, наоборот, заставляя соизмерять уместность замысла с каждодневной обстановкой зала и его архитектурой.

«Чувство архитектуры», умение ощущать внутренние тенденции в современной интерпретации интерьера, а вместе с этим повизна мышления художников декоративного текстиля проявляются и еще в одной особенности решения текстильных произведений. Нельзя не заметить, что художники, особенно в гобелене, стали ориентироваться уже на новейшие принципы решения интерьерного пространства, которое, в отличие от 60-х годов, когда оно подавалось как большое пустое «ничто», теперь стало трактоваться как дискретное целое, представляющее собой систему разных и одновременно равноправных в своей выразительности пространственных множеств, каждое из которых обозримо и имеет право на собственное «лицо».

Ощущая эти изменения, художники совершенно закономерно начинают отказываться от «раскрытости», «распыленности» цветовой энергии гобеленов, предпочитая более камерные решения, сосредоточенность композиции внутри себя, ее «глубокое» пространство. Показательно, что авторы, как это видно в новых работах А. Воронковой, И. Кулаковой и других, начинают прибегать к приему триптиха или разделению композиции на клейма, которые позволяют представить общее через систему обособленных в чем-то друг от друга нескольких композиций, предполагающих подробное, неспешное и камерное восприятие произведений. За этим стоит и большая контактность произведения с человеком, а не только с пространством. Тяготение к станковой полноте декоративных по своей сути произведений объясняется, очевидно, тем, что в условиях, когда сама архитектурная среда — ее пространство, светоцветовая интерпретация выступают как осмысленное выразительное начало окружения, произведение искусства может быть свободно от сугубо декоративной функции и в какой-то мере усилить станковую содержательность. Это проявляется в работах Л. Соколовой и Э. Вигнере и подтверждается даже обращением известного художника-станковиста Э. Пылдрооса к гобелену, выполненному по его эскизам для зрительного зала Дворца культуры и спорта в Таллине.

Как у любого нового явления, у текстиля монументального есть и свои трудности. Они относятся более к его контактам с архитектурой, нежели к собственно внутренним художественным проблемам, хотя общая настроенность на возвышенный лад, праздничность и приподнятость таит опасность «сладкой красивости», которая нет-нет да и мелькнет в некоторых работах. Речь идет не о принципиальном плане взаимоотношений монументального текстиля с архитектурой, о котором говорилось и который сформировал его как жанр, а о более конкретных, рабочих моментах их взаимоотношений. Так, художникам приходится работать с интерьерами, разными по стилевому облику и образу (как это можно видеть на примере оформления многочисленных залов ресторана «Прага» в Москве, художники М. Дрель и Е. Смелянская), что требует большого стилевого чутья и умения выходить из самых сложных ситуаций без ущерба для своего замысла и общей культуры интерьера. Безликие и рядовые интерьеры тоже требуют здравого отношения к их назначению, функции, общей обстановке и зрителю, так что художнику иногда приходится в какой-то мере и быть артистом, и уметь вписываться в ситуацию, чтобы уже изнутри ее подходить к формированию среды.

Еще более сложным представляется вариант, когда художник должен выполнять заказ для интерьера, где уже многое сделано до него. Это особенно характерно для домов культуры, клубов, где из года в год, согласно фондам, дирекция периодически приглашает художников и получает очередные произведения для интерьера — мозаику, рельеф, декоративную решетку, так что со временем весь интерьер превращается в перегруженный несогласованный конгломерат, не выдерживающий никакой критики. В этих условиях трудно «вписаться» в окружение и перед художником встает задача если не примирить всех и снять диссонансы, то во всяком случае выявить и развить какую-то доминирующую тему. Но иногда им вообще приходится отказывать заказчику. И такие случаи уже есть.

Существует еще одна архитектурная проблема, хотя и относящаяся уже к разряду более отвлеченных и общих. Это проблема четкого ощущения нужных для данного интерьера масштаба и пространственной глубины самой монументальной вещи, то есть своеобразной фокусной точки интерьера, чтобы композиция занавеса или гобелена и не слишком отдалялась, и не была агрессивной в своем наступлении на зрителя. Художникам же не всегда приходится видеть свой объект в натуре и знать его настолько, чтобы не ошибиться в этом.

Успешность контактов монументального текстиля с архитектурой, а в конечном итоге и проблема его дальнейшего развития зависят во многом от уровня понимания общих процессов, которые идут в решении среды. Нужно признать, что совокупный образ современной архитектуры, специфика ее нынешних позиций, как они предстают перед художниками, во многом приблизительны: информация необширна, журналов мало, объекты разбросаны по всей территории страны и знакомство с ними — дело случайное, да и к тому же строящееся не всегда идентично уровню архитектурного мышления сегодняшнего дня. Это не может не отражаться на работе и поисках художников, занятых оформлением интерьера. В проектировании занавесей отсутствие «архитектурной эрудиции» ведет к боязни отступить от традиционного стабильного варианта. Известно, что в новейших архитектурных проектах, да и уже в реальных сооружениях стала намечаться тенденция к открытой сцене и сценической площадке, где все-таки сохраняется потребность в четкой и красочной фиксации места действия. Изменение норм общения артиста, человека на сцене со зрителем — это явление времени, и оно проникает повсюду. На него нельзя не реагировать, даже имея дело с традиционным залом. Для художников, работающих с оформлением сцены, оно должно сопровождаться не только изменением изобразительной тематики занавесов, где художники уже сумели откликнуться на светоцветовые эффекты театральной техники, но и повлечь за собой пересмотр, может быть, самой конструктивной его системы, его инженерии и традиционного пластического типа. Но этого пока нет.

Художники монументального текстиля сталкиваются в своем творчестве с другими противоречиями в развитии контактов с архитектурой. Есть ситуация и обратная только что названной, когда художники в своих пространственно-пластических представлениях, отражающихся на характере работы, опережают архитектуру, для которой это создается. В текстиле нет больших разрывов между временем создания проекта и временем его реализации, которые в архитектуре измеряются десятилетием. Поэтому иногда случается, что новые работы художников внутренне уже ориентированы на тот потенциал отношения к архитектурной среде, который намечается в совокупной ее практике, а попадают они в окружение, созданное по меркам, уже изжившим себя в нашем сознании.

Сложности в развитии искусств, оформляющих архитектуру, а вернее, создающих ее среду, это не только результат несогласованных действий. В этом есть и естественная логика движения в искусстве. Но все же, мечтая о счастливой гармонии в их содружестве, мы склонны искать пути устранения этих помех. Когда-то, в начале 60-х годов, всем хотелось, чтобы архитектор и художник работали вместе уже на стадии подготовки проекта. Сегодня мы более трезво смотрим на наши возможности и силы, но все же не можем не признать, что художникам не хватает общения с архитекторами. Возможный путь преодоления этого — подключение художников, занимающихся интерьером, к практике архитектурных конкурсов, которая в нашей архитектуре имеет большое распространение, и упускать такую возможность было бы неразумно, поскольку в развитии их контактов могут быть достигнуты и обоюдные успехи в творчестве.

Режиссер архитектурных ансамблей

Наталия Уварова





Я. Лившиц
Дворец культуры
в Златоусте
Интерьер фойе
первого этажа
Общий вид здания

Вся творческая деятельность Якова Анатольевича Лившица была связана с Комбинатом декоративно-оформительского искусства. Он пришел туда в 1946 году — и до последнего дня жизни работал архитектором-художником, разработав и осуществив 40 крупных комплексных проектов. А до этого — годы учебы в Московском архитектурном институте, прерванные войной, фронт, тяжелое ранение, госпиталь, работа заместителем начальника строительства оборонного завода.

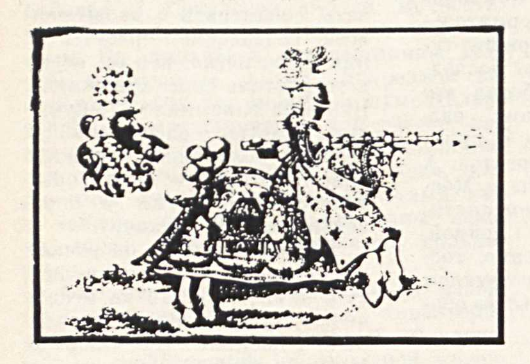
С самого начала своей работы на КДОИ Я. А. Лившиц был верен своему творческому методу — комплексному подходу к решению среды, органичному соединению смелых конструктивных решений с пластикой изобразительного искусства. Создавая архитектурные ансамбли, Яков Анатольевич объединял общей идеей усилия художников-монументалистов, скульпторов, керамистов, металлистов, графиков, художников по ткани.

Программным в творчестве Я. А. Лившица стало создание дворцов культуры. Как правило, дворец культуры — это обычное типовое здание, предназначенное для проведения торжественных собраний, конференций, выступлений театральных трупп. Лившиц одним из первых понял (и активно осуществлял эту идею на практике), что Дворец культуры должен быть Дворцом искусств, Музеем современного искусства, в создании которого примут участие ведущие художники, где найдут достойное место произведения разных видов и жанров декоративного искусства. Фасад Дворца культуры в Свердловске украшает мозаичное панно Б. Тальберга. Декоративная решетка на фасаде Дворца культуры в Уфе выполнена А. Васнецовым. В интерьерах Дворца культуры в Орле мы видим изысканные театральные рельефы И. Лавровой и И. Пчельникова, экспрессивные декоративные люстры А. Гитберга, торжественные, «сочные» по колориту занавесы А. Абрамова, пластичные керамические композиции Р. Цузмер.

Что привлекало художников в работе с Я. А. Лившицем?
«Увлечь художника, внушить ему, что этот объект важнее, интереснее того, что им было сделано раньше,— вот, наверное, ситуация, которая необходима для творчества. Ее бережно и незаметно, с доверием и тактом создавал Яков Анатольевич Лившиц. Рядом с ним художник чувствовал себя равноправным соавтором архитектора» (С. Заславская, Н. Кирсанова).
«Он помог мне по-новому решить пространство интерьера, мысленно его трансформировать, соизмерить с масштабом всей создаваемой работы. С ним было легко, ибо он верил в творческие силы художника. Навсегда запомнилось ощущение счастья, раскованности, которое неизменно возникало рядом с этим блестящим организатором — строгим и справедливым» (Р. Цузмер).
«...Типовой проект... он всякий раз решал по-новому и нас, художников, заставлял искать неожиданные пространственные решения» (И. Лаврова, И. Пчельников).
Привлекая к работе художников, Лившиц стремился так организовать пространство, чтобы каждое произведение воспринималось в наиболее выигрышном ракурсе.
Но не только архитектурно-проектную задачу решал Лившиц, объединяя усилия многих художников и скульпторов. В его работе заложена культурологическая и просветительская миссия — подарить городам, удаленным от центра искусств — Москвы, первоклассные произведения искусства. Дворцы культуры, созданные Лившицем, а следовательно, и включенные в них произведения становились достоянием города, часто формирующим и определяющим его культурный облик.
Осуществляя свои комплексные проекты, Лившиц выступал в роли мудрого и опытного режиссера, способного не только выявить смысл и настроение каждой интерьерной мизансцены, но мастерски продумать общий рисунок архитектурного спектакля. В последней работе архитектора — Дворец культуры в Златоусте каждый интерьер имеет свой эмоциональный камертон: лиричное, камерное, наполненное воздухом и светом фойе 1-го этажа; в фойе 2-го этажа — причудливо закрученные в спирали люстры А. Гитберга, придающие интерьеру энергию и напряженность, и, наконец, торжественный, строгий зрительный зал. Так решить пространство мог лишь Художник, понимающий природу каждого из видов декоративного искусства.
Двадцать построенных дворцов культуры — Орел, Златоуст, Свердловск, Первоуральск, Уфа, Стерлитамак, Темиртау, Новочеркасск, Азов, Караганда и другие.
И за каждым из них — самозабвенный творческий труд.
Персональная посмертная выставка Якова Анатольевича Лившица в Доме архитектора, на которой были представлены его эскизы, проекты, фотографии осуществленных сооружений, познакомила зрителей с разносторонней деятельностью этого талантливого архитектора-художника.

Вещь в аспекте искусствознания

Владимир Аронов



К числу загадочных явлений художественной жизни можно отнести периодически возникающие дискуссии о вещи. Это происходит примерно каждые 20 лет, причем почти одновременно в разных странах.

Так, еще в середине прошлого столетия, сразу же после открытия первой Всемирной выставки в Лондоне (1851) начались бурные дебаты о вещи с демонстрацией примеров чудовищного буржуазного вкуса и тиражируемой эклектики. Проблемой вещи стали заниматься такие историки искусства классического плана, как Г. Земпер, написавший впоследствии двухтомный труд «Стиль в технических и тектонических искусствах», или Д. Рескин, посвятивший этой теме немало полемически-ироничных страниц. Два десятилетия спустя новую дискуссию о вещи начал У. Моррис, выступая с публичными лекциями о необходимости связи искусств и ремесел. На рубеже XX века «вещь» стала универсальным понятием для создателей стиля модерн, а еще спустя 20 лет — для лидеров функционализма на Западе и «производственного искусства» в Советской России. Тогда была даже предпринята попытка издавать специальный журнал «Вещь» (под редакцией И. Эренбурга и Эль Лисицкого). В начале 30-х годов Д. Аркин суммировал накопленный временем опыт в книге «Искусство бытовой вещи».

Перечень этот можно продолжить, дойдя до наших дней. Последняя большая дискуссия о вещи прошла у нас в первой половине 60-х годов. Она была начата на страницах «ДИ СССР» статьей И. Маца «Может ли машина быть произведением искусства?» (1961, № 3). Три года подряд двойственность вещи и диалогичность в ней утилитарного и художественного начал были объектом полемики, поводом для отработки теоретических понятий и совершенствования риторического мастерства представителей эстетики, критики, публицистики. В результате было предложено несколько новых вариантов рассуждений о связи искусства с жизнью и узаконено расширение интересов искусствознания за пределы станкового искусства и изобразительных декоративных форм в предметном творчестве.

Сильной стороной всех этих и им подобных дискуссий является стремление не столько к выявлению абстрактной истины (с использованием накопленного знания прошлых лет), сколько к утверждению нового взгляда на вещь как «вторую природу». Уже сама периодичность их возникновения — примерно через 20 лет — говорит о том, что очередное поколение хочет высказывать свою точку зрения; для него важнее не овладение компендиумом знаний, а утверждение нового восприятия мира. Вещь в качестве объекта берется, вероятно, именно потому, что изначально промежуточна, принадлежит одновременно к разным мирам: к чисто физической природе и культивированной, к сегодняшнему бытию и исторически наследуемому; к общечеловеческому и региональному; к общественному и сугубо личному; к производству, детерминированному техническим прогрессом и экономикой — и к сфере искусства, творческого созидания и т. д. Ее изначальная всепричастность позволяет ввести ее как веский и свежий аргумент в рассуждения о стихийно формирующемся стиле жизни. Причем характерно, что инициаторами спора нередко выступают люди «со стороны», судящие о художественном творчестве с точки зрения обычного «здравого смысла». От них-то больше всего и достается художественной критике и искусствознанию, которые оказываются как бы «обедненными» в задачах и методах и вроде бы даже ненужными.

Вот и теперь публикация статьи «Реалогия — наука о вещах» * могла бы стать, вероятно, началом подобной дискуссии — настолько полемично, без оглядки на прежние доводы, высказана в ней некая новая позиция, явно перекликающаяся с творческим умонастроением, находящим выражение, в частности, в искусстве 80-х годов. Однако меня статья заинтересовала другим, может быть, побочным для ее автора аспектом, который выразился в самом ее названии: возможно ли и как возможно «вещеведение» как наука?

Сразу оговорюсь: отвечая на этот вопрос, я вовсе не склонен ни развивать, ни опровергать общефилософские рассуждения уважаемого литературоведа по той причине, что они, как мне кажется, не имеют прямого отношения к предмету разговора. Как философская категория вещь относится к числу наиболее емких и универсальных; рассуждения о вещи и ее природе можно встретить всегда и всюду: в древнейших памятниках письменности и теоретических трактатах античности, у средневековых схоластов, восточных мыслителей, гуманистов нового времени, у просветителей и романтиков. Гносеологические размышления И. Канта столь же не случайно имели в качестве основного объекта анализа «вещь», как и феноменология Э. Гуссерля. А если учесть, что к началу нашего века ускоренная смена предметного окружения под влиянием технического прогресса и социальных изменений поставила вещь в положение важнейшего звена культуры, станет совершенно ясно, что ее изначальная удобство для чисто философских спекуляций может только повышаться. Именно в ней, как кажется, пересекаются многие проблемы современности, связанные с философской трактовкой труда и человеческих потребностей, экологического равновесия не только в природе, но и в культуре.

Все это бесконечное множество взглядов, свидетельствующих о мировоззрениях людей, их заботах и беспокойстве за будущее, об особенностях стиля жизни в различных регионах, наводит на мысль о том, что хорошо бы однажды подготовить этакую многотомную энциклопедию вещи, а закончив сей труд, вывести некую универсальную ее модель, полезную для оценки вещи и понимания того, как она рождается, живет и исчезает из обихода.

Однако стоит представить себе такой труд, как утопизм подобного желания станет совершенно ясен. Кто и как смог бы выполнить такую работу явно метафизического характера? Что с ней потом делать, поскольку ее нужно будет непрерывно переписывать? И кому она предназначена? Желающий удостовериться в обоснованности этих сомнений может уже сейчас посмотреть «Товарный словарь» в девяти томах, выпущенный Госторгиздатом в 50-х годах, или «Справочник товароведа непродовольственных товаров» в трех книгах 80-х годов. Хотя это справочники для конкретного «узкого» читателя (и, видимо, они нужны), именно принцип метафизичности в них удручающе явен.

А потому, коль скоро нам предложено говорить о гуманитарной науке — «реалогии», или «вещеведении»,— давайте оставаться в традиционном смысле учеными, то есть искать не метафизику, а реальную научную основу для теоретической концептуализации. И тут мы заметим, что первое, с чем сталкивается такая наука — это бесчисленное множество вариантов отношения человека к одной и той же вещи, вернее, к одному и тому же типу вещей. Если взять хотя бы самую обычную и наиболее часто употребляемую — стул например,— исследователь сразу оказывается в тупике. Необходимо определить критерии функционального и стилистического анализа, нужны и специально проработанные представления об отношении человека к окружающей среде. Можно начинать с традиционных способов сидения в примитивном жилище, отличающихся друг от друга в различных географических и культурных регионах,— но можно исходить из самой «представительности» тронов, лавок, скамеек, табуреток и кресел. О различии материалов, технологии, обработки, конструктивных решений мы уже не говорим.

И это только с одной вещью. А сколько их вообще? У нас разработан и действует, например, «Общесоюзный классификатор промышленной и сельскохозяйственной продукции», разделенный на 98 крупных классов. Они включают в себя сотни тысяч групп изделий, отличающихся по исходному сырью, назначению, конструкции, способу производства, характеру отделки, размерам, затратам на изготовление, категориям качества. Повторяю, сотни тысяч — а если ввести еще и показатели исторического развития? Типов эксплуатации? Культуры? Эмпирический охват окажется явно не под силу человеческому взору и потому бессмысленным. Следовательно, речь может идти только о принципиальной и сознательной специфической типологии вещей с вычленением в них качеств, важных для определенного взгляда на них.

Писатель может позволить себе определять типическое через единичный образ, пользуясь специальными художественными средствами. Живописец, фиксируя предметное окружение языком искусства, связывает неповторимую реальность натюрморта или вещевого фона с обобщенным, иногда даже общечеловеческим мировосприятием, что сохраняет ценность его произведения на многие столетия. А что делает исследователь материальной и художественной культуры? Он вводит свою типологию, накладываемую на реальное многообразие вещей, для чего пользуется специально выработанным и постоянно обговариваемым методом описания и сравнительного анализа предметных форм. Только так он может запечатлеть причины и следствия, скажем, смены одних предметных форм другими, возрастания и спада их эстетической и социальной значимости. Ведь сами вещи находятся в постоянном движении внутри культуры. Одна из них поражает удивительной устойчивостью формы, назначения, образа, другая непрестанно модифицируется, третьи то распадаются

---

* Эпштейн М. Реалогия — наука о вещах.— ДИ СССР, 1985, № 6.

на целый комплекс отдельных вещей, то вновь синтезируются в универсальные объекты, четвертые то безмерно усложняются технически, то на новом этапе упрощаются в изготовлении и использовании.
Где же найти основу для того, чтобы весь этот калейдоскоп не выглядел случайным, хаотичным, а выявлял, складываясь в четкие структуры, законосообразность вещного происхождения, бытия в человеческом мире и оседания в памяти культуры?
Воспользуемся для наглядности понятием «генотип», заимствованным из естественнонаучной дисциплины, изучающей развитие и поведение организмов в среде,— генетики. Понятие «генотип» обозначает совокупность всех наследственных факторов организма, позволяя определять наследственную информацию, передаваемую из поколения в поколение. Совокупность же собственных, индивидуальных признаков организма называется «фенотипом», поскольку он выступает как самостоятельный феномен, а среда, в которой она развивается и проявляет себя, является для него «фенотипической». Не забывая об условности аналогий между живыми организмами и вещами, созданными людьми и вовлеченными в их жизнь, мы все же с помощью этой теоретической модели можем прояснить для себя задачи исследования имманентных (то есть внутренне устойчивых) признаков вещи и свойств, привносимых извне, изменчивых, но необходимых.
Возьмем для примера экстремальный случай, описанный Д. Дефо в начале XVIII века в романе «Робинзон Крузо». За 28 лет пребывания на необитаемом острове его герой самостоятельно освоил различные ремесла, построил два дома, сделал своими руками мебель и посуду, сшил из шкур одежду и даже раскрывающийся зонтик, обтянутый козьим мехом. Его конечные цели — сугубо практические. Дефо нигде не упоминает о поэтичности натуры Робинзона, который видит, что его вещи некрасивы, но это не смущает героя: он полностью выключен из системы сложившихся в обществе эстетических и социальных оценок вещи.
Его сила в другом — в универсализме: он сам придумывает, изготовляет и потребляет. Дефо не дает ему повторяться, описывая все новые задачи, благодаря чему его деятельность остается творчески проектной, с неизбежными трудностями, срывами, но неизменно в конце концов успешной. Вот здесь-то мы и касаемся общечеловеческого и культурного «генофонда» вещи. Дефо показывает, что сугубо внешняя, так сказать, формальная, эстетическая сторона вещи отсюда выпадает. Его довольно условный и идеализированный герой — пленник обстоятельств, поскольку не может уехать с острова, но абсолютно свободен в его пределах, что придает его деятельности характер творчества, и этим вызывается симпатия к нему читателей. Однако в тексте все время проскальзывает эмоционально-оценочная интонация в описании вещей, близкая искусствоведческой.
А если «робинзонада» становится социальной и в ней начинают участвовать несколько человек — будет ли тогда восприятие художественно окрашенным? На этот вопрос пытался ответить Жюль Верн в 70-е годы прошлого века в романе «Таинственный остров». Пять совершенно разных людей проходят на необитаемом острове ускоренный путь технического прогресса человечества — от добывания огня трением, изготовления примитивных орудий труда и утвари до создания средств производства. Они построили мосты, осушили болота, открыли даже химическую фабрику. Лидер сообщества — инженер Сайрес Смит и его товарищи предстают как изобретатели особого, утопического плана. Они превращают известное им отвлеченное знание в реальность, находя верные решения в процессе труда. У них нет заранее заданных критериев качества возведенных построек или сделанных ими вещей. Красота у них является прямой производной от утилитарной функции. Когда они получили «настоящую гончарную глину» и понаделали из нее горшки, формуя во впадинах камней, те получились, по словам автора, неуклюжими, кособокими и кривыми, но казались дороже самых изящных фарфоровых сервизов.
Жюль Верн стоит на позиции относительности понятия красоты применительно к техническому прогрессу, выдвигающему свои критерии прекрасного. Но не потому ли его герои могут жить только в замкнутом мире, где все изначально понимают друг друга,— либо на необитаемом острове, либо в новой колонии в одном из северных штатов Америки, которая стала «островом на суше»? Такова плата за сохранение гармонии человека и вещного окружения с условно-отвлеченным «генофондом», описанным публицистическими средствами.
Как видим, когда вещь выступает исключительно как закономерный результат «целесообразной деятельности», за пределы этого аспекта выпадают, во-первых, социально обусловленная потребность в эстетике вещи, а во-вторых, необходимая адаптация к ней человека; получается, будто они задаются как бы извне, как уже сложившиеся. Но ведь именно они составляют контекст культуры, частью которой является и культура техническая.
Это легко увидеть на примере восприятия новой утилитарной формы, который описан в одной из статей 20-х годов А. Н. Толстого о Волховстрое, ставшем тогда мощным очагом распространения социалистической культуры в российской глубинке. Там дано описание экскаватора. Толстой, незадолго до того вернувшийся из Западной Европы, хорошо знакомый с новейшей индустрией, так передает отношение крестьян: «У каменистого откоса работает странная машина. Туловище ее — вагон с трубой, из которой валят клубы дыма, внутри пыхтит машина, трещат шестерни. Из вагона высовывается длинный железный нос на цепях. Поперек носа ходит палец вверх, вниз, в стороны. На конце пальца — зубастый ковш величиной с комод. Вся эта штука называется экскаватор. Я думаю, что она может даже писать стихи». Вся лексика писателя выдержана в духе местных крестьян, а последняя фраза — характерное литературное преувеличение представителя художественной интеллигенции, необходимое, чтобы подчеркнуть единство пишущего эти строки с простыми людьми, для которых техника и строительство общества новой социальной справедливости сливались между собой.
Как обобщить все эти примеры? Что можно сказать о культурном «генофонде» вещи? В нем заключены не только навыки и типы созидания, использования и образного восприятия вещей, передаваемые из поколения в поколение, но и возможность непрерывного обновления при сохранении устойчивого инварианта вещи (это и показал столь ярко XX век, причем особенно наглядно в таких кажущихся консервативными культурах, как дальневосточная или североевропейская, где научно-технический прогресс неузнаваемо меняет облик предметного окружения, а тип восприятия пространства, характер его наполнения вещами, отношения к ним людей остается инвариантным).
Но на тех же примерах ясно видно, что глубинные «генотипические структуры», пригодные для того, чтобы лечь в основу научной типологии вещи, оставляют свободными, так сказать, «внешний» образный ее слой, саму ее эстетику, конкретную форму. Но разве не с ней имеет дело дизайнер и потребитель?
Во всех случаях обычного — встречающегося в контексте не условной, а живой и полнокровной культуры — общения человека с вещью (просто ли он видит ее, пользуется ею, вспоминает о ней), он опирается на свое визуально-чувственное или тактильно-чувственное восприятие.
У человека возникает и складывается образ вещи, устойчивый или мимолетный, простой или сложный, но обязательно объективированный — во вкусах, представлениях о совершенном и несовершенном, о стилевых нормативах, идеалах. Уже ребенку, сующему в рот игрушку, недолго приходится относиться к ней только физиологически. Вещь соединяется в его воображении с символом, становится знаком более крупного мира, сцепляя между собой несколько функциональных систем, а также настоящее, прошлое, будущее, оставаясь при этом совершенно конкретной, «вот этой», своей. На этом и строится первый, подчеркнуто образный язык предметных форм; отсюда же возникает ощущение смыслового богатства и красоты. Так формируется язык визуального мышления, овладение которым и использование которого делает человека человеком, носителем культуры.
А это значит, что методы изучения вещи может дать именно искусствознание, которое по своим целям и методам и является наукой о языке визуального мышления, как филология — наукой о вербальном языке. Это относится одинаково как к предметной реальности, так и к ее воплощению в произведениях искусства. Именно с помощью искусствоведческих понятий, принципов описания и сравнительного анализа сложившиеся образы вещи из визуального мышления переводятся на вербальный язык. Далее они могут быть абстрагированы и использованы как блоки понятий, как символы и означения уже для других целей, других наук. Подобный перевод чаще всего, правда, совершается стихийно, но вне его мы не имели бы способа мышления о вещах.
Не будем спорить: традиционные методы искусствознания, сложившиеся при описании и анализе картин, скульптур, графики — уникальных произведений искусства,— не всегда подходят для изучения вещного окружения нашей повседневной жизни. Во всех написанных и изданных историях прикладного искусства и историях художественных ремесел, во всех исследованиях по развитию дизайна доиндустриальных эпох и новейшего времени искусствоведческий подход бывает обращен, как правило, на первоначальный художественный замысел, на сам процесс проектирования и создания вещи, в лучшем случае — на то, как вещь входит в культуру (благодаря интересу людей к новому стилю или переосмыслению стилей прошлого, благодаря рекламе, изменениям ценностных ориентаций, выставкам, публикациям в журналах, книгах и т. д.). Вещь оказывается для искусствоведа интересной, когда окружена большим количеством «строительных лесов» в процессе ее создания и когда видно, как именно ассимилируется она в культуре.
Что же касается анализа самой вещи в ее повседневном бытии — здесь опыт искусствознания значительно скромнее. И не случайно. Ведь еще совсем недавно (по историческим, разумеется, масштабам) мало кому могло прийти в голову, что вещь или произведение ремесленника можно рассматривать в одном ряду с произведениями искусства. Даже имя мастера, оставшееся на бронзовом сосуде, или наименование мастерской, где были изготовлены мебель или гобелены, которые теперь можно видеть только в музеях, не превращали их авторов в ведущих мастеров искусства, хотя они могли входить в один цех с живописцами и скульпторами. Они всегда были где-то на втором плане.
Причем чем лучше они выполняли свою работу, совершенствуя ее, учитывая требования функции, материала, из которого вещь сделана, способы его обработки, тем творчество их казалось более безличностным, связанным с культурой коллектива, общества в целом. Как художники они практически без остатка отдавались созиданию материальной основы жизни, и лишь немногие из них ощущали себя чем-то большим, нежели простыми мастерами из цеха ремесленников.
Когда же известные художники обращались к предметному творчеству, эта сторона их биографий оставалась малозаметной. Многие ли знают, что Дюрер оформлял праздничные шествия и создал, в частности, проект самодвижущейся колесницы «Виктория» для одного из парадов императора Максимилиана I? Широко ли известно, что пейзажист Ян ван дер Гейден не только оставил после себя поэтичные изображения улиц и площадей Амстердама, но и создал в середине XVII века стационарное уличное освещение на высоких столбах, которое с небольшими изменениями дошло до конца прошлого века (до этого в темноте передвигались с переносными фонарями, а жители угловых домов обязаны были выставлять фонари в окнах)? И важно ли нам, что это был именно Ян ван дер Гейден? Знаем ли мы авторов голландских мельниц, моловших зерно, черпавших воду из каналов, приводивших в движение механические пилы на корабель-

Газета ДИ

Выставки

Выставки Ленинграда

Яркими жизнерадостными выставками встретил Ленинград XII Всемирный фестиваль молодежи и студентов. В Центральном выставочном зале города демонстрировалась молодежная выставка изобразительного искусства. На ней были представлены произведения живописи, графики, скульптуры и декоративно-прикладного искусства молодых художников и дипломные и курсовые работы выпускников и студентов художественных вузов.

Начало экспозиции было отмечено красочной декоративной установкой с эмблемой фестиваля и своеобразным живописным политихом «Наша Родина». Оно представляло собой композицию из ряда пейзажей, натюрмортов, жанровых картин разных авторов, размещенных в «шпалерной» развеске. Благодаря общности творческих принципов, композиционному и цветовому равновесию они образуют впечатляющее полифоническое полотно.

Первый этаж зала был отведен декоративно-прикладному искусству, здесь демонстрировались разнообразные творческие искания молодежи — от больших классических гобеленов до ювелирной миниатюры, от «дерзких» керамических композиций до практичных стеклянных сервизов. Раздел заключали работы молодых ней были представлены работы 40 художников из разных республик нашей страны и 5 польских художников. В основном представленные плакаты были выполнены на творческом семинаре графиков в Доме творчества в Дзинтари. Основные темы работ — приветствия участникам фестиваля, борьба за мир, международная солидарность.

Язык плаката — четок и лаконичен. Он призван не только остановить внимание зрителя — но заставить сердце отозваться болью на проблемы, волнующие человечество. От художника он требует образности, максимальной обобщенности формы, ритмической организации композиции.

В плакатах польских художников эмоционально, ярко отражена тема мира, борьбы против ядерного оружия. Таковы работы Ч. Космати «Нет войне» с перевязанной канатами ядерной бомбой; эмоциональный в своем лаконизме плакат А. Пилиха, где на черном фоне изображен электронный циферблат с перечеркнутым нулем — «Не допустим ядерного взрыва». В иной живописной манере работает М. Плоза-Долиньский (плакат «Земля — планета мира»).

Среди советских плакатов следует отметить динамичные работы Н. Белкова, где художник стремится выявить родство спортивных эмблем с символами мира и дружбы; плакаты М. Чепукене, посвященные Чили, выстроенные на четкой символике красного, черного и белого цветов; юмористический плакат В. Каракашева «Улыбайтесь», в котором художник использует стилистику детского рисунка: оригинальный в свом композиционном решении плакат первые работы которых появились шестьдесят лет назад. Известные живописцы П. Оссовский, О. Савостюк, Н. Соломин-старший раскрывают в своих полотнах красоту духовного мира советских спортсменов.

Интересно прозвучал на выставке раздел декоративного искусства. Художники многообразно используют фестивальную и олимпийскую символику. Так, объемно-пространственный гобелен Э. Чубинишвили и Л. Шафранской привлекает яркой декоративностью, удачным сочетанием изобразительных и геометрических мотивов. Динамичен и экспрессивен гобелен С. Юрченко «Ритмы и игры». Тяготеет к графической остроте и отточенности работа А. Гораздина «Под нашими спортивными знаменами». В решении гобелена С. Гобина «Москва спортивная» на первый план выступают изобразительные основы рисунка, логика композиционного и цветового построения.

В разделе керамики и фарфора были показаны как чисто декоративные композиции — динамичные, красочные керамические пластины И. Дубасовой «В небе голубом», фарфоровые статуэтки С. Гаприо «Водное поло», прекрасно решенная по было отражение многонационального характера советского изобразительного искусства, раскрытие национальных особенностей разных живописных школ. Об этом свидетельствует высокий художественный уровень работ мастеров из национальных республик нашей страны — Д. Скулме, И. Зариня, Ф. Абдурахманова, С. Красаускаса, В. Толли, М. Табака, М. Кенбаева и других художников. Выставка «Молодость страны» дает яркое представление о многообразии советского искусства, его традиций, широте творческого поиска.

К. Ксюндель

Интерпрессфото

В рамках фестиваля проходила XII Международная выставка фотографии, где было представлено 3 тысячи цветных и черно-белых фоторабот журналистов из 48 стран мира. Девиз смотра — «За мир и взаимопонимание между народами, за гуманизм и прогресс». Международное жюри, состоящее из фотожурналистов 13 стран, присудило 48 премий по восьми категориям: информационное фото, гающие по футбольному полю девочки — восьмилетней Хуи Цу из Китая очень хочется, чтобы эта игра была привилегией не только мальчишек.

Природа этих рисунков целостна и первозданна. Они заставляют удивительно остро пережить радость и грусть, счастье и горечь, азарт и досаду. Дети рисуют мир — и создают волшебную страну красоты и фантазии. Она предстала перед нами в тысячах работ на выставке, открывшейся в канун фестиваля в залах Академии художеств. Эта выставка — заключительный смотр 5-го международного конкурса детского рисунка «Я вижу мир». Конкурс был объявлен в прошлом году — и 400 тысяч рисунков детей из 62 стран мира легло на стол жюри, возглавляемого народным художником СССР А. М. Грицаем. В состав жюри вошли художники, искусствоведы, педагоги, работники редакций детских газет и журналов, сотрудники НИИ художественного воспитания.

Для заключительной экспозиции в Академии художеств было отобрано максимальное количество работ, позволяющее разместить их в выставочных залах,— 2 000, но рисунки, не прошедшие на эту выставку, будут экспонироваться в детских музеях в нашей стране и за рубежом.

На какой другой выставке можно найти такое разнообразие сюжетов! Дети рисуют дождь и снег, дома и деревья, подруг и учителей, бабушек, вяжущих бесконечные носки и варежки, турецкий базар с горами фантастических фруктов, карнавал кукеров, заход солнца, чудиков и Аллу Пугачеву. И все эти дома, деревья, люди предстают в красочном разноцветье форм и линий. Мир детского рисунка полон добра и красоты, пленительных красок, бесконечных открытий и дружелюбия.

Детское творчество было представлено на выставке самыми разнообразными видами и жанрами изобразительного и декоративного искусства — рисунки акварелью, гуашью, па тонких колористических нюансах синего цвета, звучащего то торжественно, то мягко и лирично. Акцент в росписи делается на главной теме, на основной линии узора. Орнамент и по цвету, и по композиции звучит ясно и лаконично. Декоративным украшением предметов служат небольшие жанровые скульптуры.

Стенды лаковой миниатюры наглядно показали особенности и отличия каждого из центров этого древнейшего вида народного искусства Палеха, Федоскина, Мстеры. Традиционные сюжеты и мотивы используют в своем творчестве художники Палеха (В. Смирнов «Над селом опускается вечер», Н. Смирнова «Поди туда, не знаю куда»). В их работах прочитываются ясность и лаконичность сюжета. Обилие красного цвета и золотистый орнамент придают им яркую праздничность, присущую народному творчеству в целом.

Стиль и манера федоскинских художников определяется тонкой миниатюрностью исполнения, спокойной лиричностью тональных переходов, обилием современных сюжетов. Большое внимание художники обращают на цветовой фон росписи, их композиции лаконичны, не перегружены фигурами. Хочется выделить интересную по форме и росписи шкатулку А. Козловой «Пушкин», работы А. Кузнецова и С. Козлова.

Верны своим традициям художники Мстеры — И. Голованов, В. Авдеев, П. Можаев. Сюжеты росписи лаковых изделий посвящены историческим и сельским темам. Композиции их работ целостны, уравновешенны, роспись — спокойна и лирична.

Украшением декоративного раздела экспозиции стали жостовские подносы В. Ризина, С. Гогина, Л. Дятлова, М. Домниковой.

Отрадно отметить, что многие художники традиционных народных промыслов России приняли участие в культурной программе — они знакомили участников и гостей фестиваля с секретами своего

дизайнеров: макеты электронной и бытовой техники, спортивного инвентаря, изделий промграфики.
«Расписной текстиль и гутное стекло» — такое название носила выставка на Охте. На ней были представлены работы авторов из Москвы, Ленинграда и многих других городов Российской Федерации, выполненные в технике ручной росписи тканей, холодного и горячего батика.
Выставка показала, что расписной текстиль имеет свои интересные эстетические возможности. Экспонаты выставки можно рассматривать как своеобразные предложения художников для оформления жилых и общественных интерьеров.
В гутном стекле выступали мастера крупнейших стекольных заводов — Ленинградского, Гусь-Хрустального, Дятьковского, Красного Мая, демонстрировавшие прекрасное владение пластическими и цветовыми качествами этого материала.
В музее Академии художеств СССР была развернута выставка дипломных работ выпускников 1985 года. Здесь наряду со станковыми живописными и скульптурными работами выделялись дипломы монументальной мастерской, руководимой народным художником СССР А. А. Мыльниковым. Проекты мозаик, витражей, фресок, созданные выпускниками Академии, предназначены для новостроек Ленинграда.

Л. К.

Молодость планеты в борьбе за мир

«Молодость планеты в борьбе за мир» — так называлась выставка политического плаката, открывшаяся в преддверии фестиваля в выставочном зале на Кузнецком мосту. На Р. Стасюкайте — зонт, составленный из флагов разных стран мира, укрывает от ядерного взрыва детей; работу А. Тапеля «Апартеид в цейтноте», посвященную борьбе против расизма.
Работая над фестивальной тематикой, художники предложили серию плакатов для многочисленных программ фестиваля — культурной, детской, политической и т. д. Эти плакаты украсили Москву в дни фестиваля.

Д. Будрейкайте

Спорт в произведениях московских художников

Молодость и спорт — понятия родственные и нерасторжимые. Именно поэтому одна из выставок, посвященная XII Всемирному фестивалю молодежи и студентов и организованная МОСХ совместно со Всесоюзной федерацией пропаганды физической культуры и спорта, была посвящена этой теме. Она открылась в Доме художника на Кузнецком мосту. В ее экспозиции — произведения живописи, графики, скульптуры, монументального и декоративного искусства.
Главной темой выставки стало прославление спорта, рассматриваемого художниками как явление культуры, где главной целью становятся не просто физические упражнения, но нравственное совершенствование человека. Портреты прославленных спортсменов и будущих олимпийцев, счастье победы и горечь поражения, изнурительный каждодневный труд тренировок, красота человеческого тела, спортивные пейзажи стали главными сюжетами живописных и графических работ.
На нынешней выставке представлены произведения ветеранов спортивной тематики — С. Лучишкина и Я. Титова, форме композиция С. Могутиной «Конкур», так и посудные сервизы. Среди наиболее целостных по своему образному звучанию — чайно-кофейные сервизы Б. Калиты «Первый снег», где логика отточенной формы дополнена лиричной росписью.
Большой раздел посвящен изделиям из металла, здесь были показаны образцы олимпийских медалей, кубков, официальных знаков соревнований. Хочется выделить лаконичный, отточенный стиль работ Д. Симоненкова.

Н. Захарова

Молодость страны

Открывшаяся в выставочных залах Государственной картинной галереи СССР музейная экспозиция «Молодость страны», как и предшествующая ей выставка «40 лет Победы над фашизмом», стала частью выставочного цикла «Этапы большого пути». На ней посетители могли увидеть более 200 живописных полотен, около 300 графических листов и 200 скульптурных работ из коллекций Государственной Третьяковской галереи, Государственной картинной галереи и других музеев страны.
Экспозиция ставила своей целью отразить основные этапы развития Советской страны — романтику революционных лет, трудовой подвиг первых пятилеток, многообразие жизни советской молодежи наших дней. Этим объясняется включение в нее классических произведений советского изобразительного искусства — «На стройке новых цехов» А.Дейнеки, «Новая Москва» Ю.Пименова, «Новая планета» К. Юона, «Ереванские цветы» М.Сарьяна, «Хлеб» и «Крестьянка» В. Мухиной, графических листов Г. Верейского, В. Лебедева, Е. Кибрика и многих других мастеров.
Другой задачей экспозиции фоторепортаж, портреты, спортивное фото, человек и его дело, повседневная жизнь, цветное фото, молодежь сегодня.
Гран-при Международной организации журналистов и Золотая медаль присуждены Клаусу Розе (ФРГ) за фото «Участница марша мира». Работа предельно четка и лаконична в своей композиции, по многозначна по смыслу. В облике пожилой женщины, идущей впереди колонны манифестантов, прочитывается большая и сложная судьба. Большинство представленных на выставке фоторабот отличают обостренное чувство реакции, высокое профессиональное мастерство, умение решать изобразительную задачу с максимальной выразительностью формы и сюжета — будь то репортаж, жанровая или пейзажная композиция, портрет.
Золотые медали XII Международной фотовыставки присуждены также Имре Бенко (ВНР) за серию «Неделя во Вьетнаме», рассказывающую о трудностях и радостях строительства мирной жизни, Лайошу Веберу (ВНР) за серию цветных фотографий «Воздушная гимнастика», где зоркий глаз фотографа запечатлел неожиданные моменты спортивных состязаний, Леопольду Дзиковски (ПНР) — за серию «Когда приходит помощь. Эфиопия», Владимиру Вяткину (СССР) за цикл фотографий «Трудные шаги к счастью», посвященный будням хирургической клиники в Кургане, Роману Герду (ФРГ) за фотопортрет «Отдых шахтера».

О. Булак

Я вижу мир

Толстая веснушчатая девочка с торчащими в разные стороны косичками. Это подруга аргентинской школьницы Мариэлы Гутиеррес. Загадочный зверь, похожий на сшитого из кусочков разноцветного ситца динозавра, на рисунке Елены Харамис из ФРГ. Азартно бе стелью, карандашом из Австралии, Мексики, Испании, Зимбабве, Канады, Кампучии, Франции, Сейшельских островов и островов Зеленого мыса, скульптуры учащихся детских изостудий Минска, Москвы, Орджоникидзе, керамические композиции, гобелены, гобелены, горельефы, архитектурные проекты студийцев Дворца пионеров и школьников в Москве, традиционные дымковские барыни школьников из Кирова.
Дети рисуют Мир — и в своих рисунках рассказывают о счастье и дружбе, стремятся больше узнать друг о друге. Ибо, как сказал один маленький художник,— «если все дети станут друзьями, завтра в мире не будет войны!»

Н. Кузнецова

Молодые художники России

В культурной программе фестиваля приняли участие художники всех республик нашей страны. В выставочном зале на улице Усиевича показали свои лучшие работы недавние выпускники художественных вузов России. Бо́льшая часть экспозиции была отдана станковому искусству — живописи, графике, скульптуре. Портреты современников, трудовые будни молодежных строек, городской и сельский пейзаж, народные праздники стали главными темами выставочных работ. Интересные серии портретов молодых художников из Непала, Вьетнама, Эфиопии представили В. Аверьянов и Ю. Бондаренко.
В разделе декоративного искусства были показаны работы молодых мастеров народных промыслов — Гжели, Федоскина, Палеха, Мстеры, Жостова. Художники Гжели продемонстрировали традиционные для промысла формы — кумган «Петух» (В. и Т. Хазовы), квасник «Капель» (А. Царегородцев, М. Подгорная), сервиз «Праздничный» (Т. Глушкова). Выразительность их росписи строится на мастерства в Международном парке искусств и на фольклорном празднике в Коломенском.

М. Машич

Архитектор Федор Шехтель

В Музее архитектуры им. А. В. Щукина состоялась выставка, посвященная 125-летию со дня рождения Федора Шехтеля.
Время, на которое приходится расцвет творчества Шехтеля, совпадает с удивительным и неоднозначным сплавом искусств. Живопись, театр, музыка соединяют архитектора с Чеховым, Врубелем, Борисовым-Мусатовым. Незаурядность окружения, притяжение личностей, активная позиция гражданина обогащают его.
Временной принцип расположения материала строг и мудр. Легче читаются исторические зависимости, творческие связи, негаснущее беспредельное трудолюбие архитектора, разносторонность интересов и безусловный профессионализм. В одном из залов простыми средствами достигнут интересный эффект: словно из окна доходного дома мы смотрим на условный город рубежа столетий. Ходим между темно-зелеными ширмами, удивляясь виртуозным, скорее ювелирным штудиям, рассматриваем в мягком свете ламп проекты жилых домов, банков, храмов, памятников, а на нейтральном фотофризе развертывается мозаичная панорама, архитектурное сообщество построек мастера. Мы вновь увидим их цветные слайды в конце экспозиции, и желание встретить здания Шехтеля в естественном окружении останется надолго.
Итак, за входными кулисами выставки зрителей ожидают неизменные спутники Шехтеля: время, мастерство, архитектура.
Наследие Шехтеля выставляется впервые. Целостность и полнота показа, атмосфера исторической подлинности — заслуга сотрудников музея Татьяны Божутиной, Тамары Гейдер, Людмилы Сайгиной.

О. Сметкина

ных верфях, или художников-оформителей, создавших те интерьеры, которые запечатлены у «малых голландцев»?
Только в XX веке ситуация поменялась: многие прикладники, работающие в стекле и фарфоре, оформители празднеств и индустриальные дизайнеры, проектирующие автомобили и радиоаппаратуру, спортивный инвентарь и массовую одежду, были включены в разряд ведущих художников. Казалось бы, с этого времени и следует говорить о действительном включении вещи в систему искусства.
Но странная закономерность: чем удаленнее от нас эпоха создания какой-нибудь простой вещи, чем старше культура, к которой она принадлежит, тем явственней в ней проступает для нас наряду с утилитарным началом собственно художественная, общечеловеческая ценность. Найденные при раскопках инструменты и бытовая утварь неолита концентрируют в себе, на взгляд зрителя, заметно больший заряд художественного, чем в нем было когда-то. А ближе к современности имманентно-эстетическая основа вещи блекнет, компенсируется вторичными признаками, нарочитой эстетикой структуры или дополнительными украшениями, которые способны превратить ее в произведение искусства. Почему, собственно?
Это очень серьезный вопрос, поскольку искусствознание ставит авторство произведения и отражение в нем стиля и духа времени на первое место. Повторяю, это серьезный вопрос, поскольку при изучении даже объектов искусства возможны и внеискусствоведческие подходы (картина, скульптура может быть исследована в ее материальных свойствах, иметь экономические характеристики или быть, скажем, только свидетельством истории). Искусствовед ставит себе целью воссоздать для себя и читателей собственно художественное в произведении, мировосприятие автора, рождение его замысла, появление возможностей быть понятым современниками и потомками. Автор должен быть известен не только по имени, но и по «состоянию души» в момент создания произведения (одна из высших задач интерпретационного искусствознания).
Если перед искусствоведом — подлинное произведение искусства, оно сохраняет в себе неповторимую конкретность содержательно-образного строя. В вещи все наоборот. Будучи помещена в определенную среду, она быстро испытывает на себе ее влияние и приобретает новую окраску, что хорошо известно хотя бы по практике выставочных и музейных экспозиций, где вещи включаются в зону активного зрительского восприятия при помощи дополнительных средств. Такая художественная игра с функциональными формами не знает пределов. Ржавый гвоздь или кусок полуистлевшего дерева можно превратить в занимательное зрелище, что и делается в какой-то степени даже в наших исторических, краеведческих, тематических музеях. И тем не менее мы говорим об искусствознании. Потому что, как и всякая наука, искусствознание определяет свою цель не столько по конкретному объекту исследования, сколько по проблемам, которые ставит и решает, по методам, которые необходимы для этого.
В далеком прошлом искусствоведческие жанры биографий художников и описаний художественных редкостей были вовсе не случайны: они были вызваны стремлением вычленить из потока жизни и ее событий самоценную личность художника и утвердить ее в культуре. Эти биографии и описания всегда отличались гуманистически направленным характером.
Со времен И. Винкельмана, впервые в XVIII веке обратившегося к истории искусства как процессу развития человеческой личности и созданной ею культуры, был разработан и внедрен «историко-генетический метод искусствознания» (Б. Виппер) с присущим ему описанием и сравнительным анализом произведений как элементов развития исторических стилей, умонастроений людей той или иной эпохи. Вещная и архитектурная среда постепенно все больше входила в поле зрения искусствознания, вначале как фон, затем как базис стилеобразования. На рубеже XIX—XX веков вещь была осознана как универсум именно по-искусствоведчески, хотя о ней рассуждали в первую очередь изнутри процесса художественного творчества — в рамках программ художественных группировок, обучения мастерству в школах синтетического типа (таких как Вхутемас, Баухауз), в связи с проблемами формирования стиля XX века.
Сегодня, когда вещь действительно заняла в визуальной культуре современности одно из центральных мест (в результате развития, усложнения и укрупнения масштабов «второй природы», созданной людьми и самой активно влияющей на их возможности воспринимать мир), она как никогда нуждается в гуманистически-целостном рассмотрении, присущем искусствознанию как науке. Конечно, это уже должно быть не традиционное искусствознание, а обновленное в своем понятийном аппарате и методологии. Но оно не может и выходить за пределы присущих ему границ: наша наука замечает и анализирует вещи, явленные в культуре — в контексте восприятия их людьми, в соотнесении с произведениями искусства, в процессе созидания самих вещей и формирования потребительских установок.
Если говорить об искусствознании как совокупном результате объединенных усилий искусствоведов разных интересов, темпераментов и школ — от формального искусствознания до культурологии вещи, от практики «вещеведения» (музейного и проектно-дизайнерского типа) до теории предметного художественного творчества — это искусствознание имеет уже большой опыт, который можно и нужно использовать. И если вещь нуждается в профессиональном описании и сравнительном анализе,— без чего невозможна наука о вещи,— это может и должно делать именно искусствознание, способное уловить строение и смысл языка предметной формы, составляющего вместе с вербальным языком базис человеческой культуры. А это значит, что искусствоведческий аспект, может быть, еще очень неполно и лишь фрагментарно разработанный, не должен быть обойден в сегодняшнем разговоре о вещи.

Новая жизнь старого жанра. Миниатюра

В художественной практике все чаще встречаемся мы с примерами новых форм жизни миниатюры. Специалисты еще обсуждают право на жизнь нового узбекского центра лаковой миниатюры — а узбекские миниатюристы уже ищут новое применение своему искусству, делая работы для общественных интерьеров. В Азербайджане устраиваются выставки миниатюры, на которых рядом с книжной иллюстрацией можно видеть станковую миниатюру. В настенных росписях, гобеленах, росписи по фарфору, чеканке мы встречаемся с использованием отдельных свойств миниатюры. Миниатюристы Мстеры, Палеха экспериментируют, расписывая панно большого размера, мебель, делая ювелирные изделия.
Отношение специалистов — искусствоведов, критиков к этим явлениям молчаливо сдержанное. В этой позиции проявляется и некоторое недоумение и скептицизм...
А между тем старый жанр миниатюры все больше привлекает к себе внимание художников.
Мы публикуем подборку искусствоведческих материалов о новых формах жизни старого жанра миниатюры и надеемся, что она будет началом разговора специалистов о тех конкретных явлениях художественной практики, которые ждут исследования.

Узбекская миниатюра на лаковой шкатулке

Шахалил Шаякубов

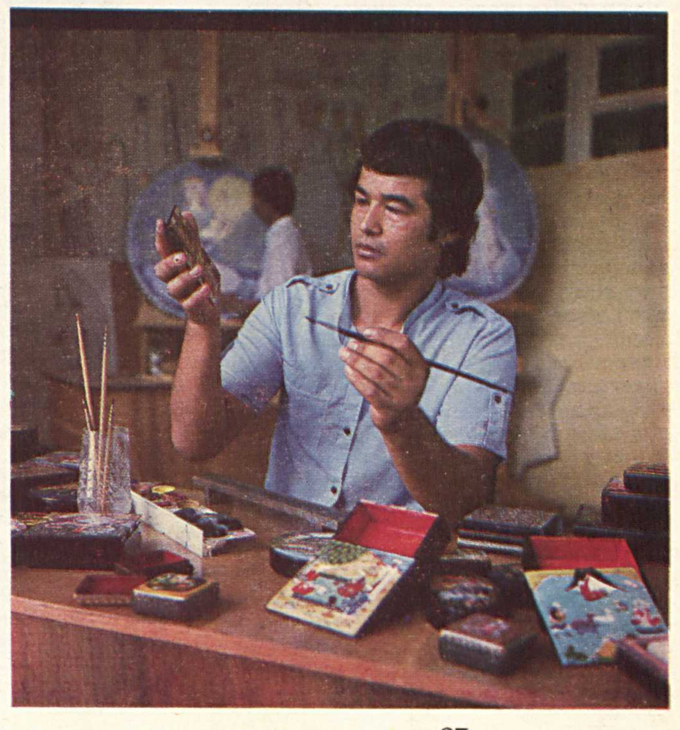
В ташкентском музее рукописи им. А. Навои профессором Х. Сулеймановым основано собрание древневосточной книжной миниатюры. Здесь изучают миниатюру художники Д. Умарбеков, Б. Джалалов, Ш. Мухамеджанов, постигают законы славной традиции молодые, те, кто занят сегодня возрождением старого жанра.
В поисках новых форм миниатюрной живописи художники тщательно изучают искусство мастеров прошлого.
Долгие поиски, изучение древних книг, рукописей, ознакомление с историческими материалами, опытом других стран Востока дали материал для экспериментальных работ. В результате многих усилий в Ташкенте была создана экспериментальная научно-производственная мастерская художественной росписи.
Народный художник Узбекистана Джалил Хакимов стал руководителем бригады орнаменталистов объединения «Усто». Пробные росписи сухими красками на яичной основе с использованием сусального золота натолкнули его на мысль о значительном сходстве технологии восточной орнаментальной росписи «кундуль» с расписными изделиями русских художественных центров — Федоскина, Палеха, Холуя.
Чтобы убедиться в этом, провели в Ташкенте выставку палехской миниатюры, а через год, в 1983 году — выставку декоративно-прикладного искусства Узбекистана в Палехе и совместный семинар по проблемам лаковой миниатюры.
Отыскать в историческом наследии жизнеспособные ростки — это требовало от мастеров тонкого умения и терпения экспериментатора. В результате основой современной узбекской миниатюры стали традиции орнаментальной росписи, а также технология современных лаковых центров росписи.
Одни мастера шли по пути использования приемов старых мастеров, приспосабливая их к новым художественно-технологическим условиям. Других вдохновляла идея создания новой вещи в целом, они больше внимания уделяли соотношению форм предмета и изображения сюжетных композиций и орнаментальных мотивов. Третьи рассматривали форму изделия только как плоскость для воспроизведения традиционной миниатюры.
Многие ставят своей задачей расширить тематику, обращаются к современным темам сельского труда, спорта, космоса,

современной лирике и поэзии, к историческим событиям. Поиски решения современной тематики продолжаются. На сегодня наиболее удачные работы — это миниатюры на темы восточной поэзии. Проблем еще очень много. Трудности связаны с созданием форм из папье-маше, соответствующих стилю восточной миниатюры. Пришлось серьезно поработать над этим — обучать учеников по заготовке, создавать формы, близкие традиционно-национальным. Глядя на первые миниатюры, написанные на черном фоне, некоторые люди по зрительной привычке относили изделия узбекских мастеров к работам русских лаковых центров, и даже специалисты назвали эти изделия узбекским «палехом». Это вынудило мастеров сменить фон на бирюзовый или белый, а это в свою очередь породило новые проблемы цветовых соотношений.









Декоративное панно
Орнаментальная роспись
сухими пигментами
Начало XIX в.

В мастерской лаковой миниатюры.
Художники-миниатюристы
М. Сатибалдиева и Б. Буранова

Чингиз Ахмаров с молодыми художниками

Художник-миниатюрист Г. Камалов

Продолжая эксперимент по возрождению миниатюры, художники мастерской делают попытки расширить сферу использования лаковой росписи, выйти со своими работами в интерьер.

В технике лаковой миниатюры были выполнены первые небольшие композиции для театра города Гулистана на тему «Древний театр и цветущая земля» и для ресторана «Узбекистан» в Москве.

Много еще нерешенных проблем у мастерской: есть трудности в создании заготовок, не хватает пигментов, инструментов, нет помещения для установки нестандартного оборудования, нет упаковки, рекламы...

В мастерскую лаковой миниатюры приходят молодые художники из художественного училища им. П. Бенькова и Ташкентского театрально-художественного института им. А. Н. Островского — это молодые живописцы и графики, и миниатюрная живопись для них дело совершенно не знакомое. Учатся они этому тут, в мастерской.

Молодая, с небольшим коллективом, наша экспериментальная научно-производственная мастерская художественной росписи под руководством художественного руководителя Чингиза Ахмарова неустанно ведет поиски новых изобразительных средств, вырабатывает свой художественный стиль, решает организационные проблемы.

Мстёра в монументальном масштабе

Дмитрий Кирсанов

Традиции монументальной живописи во Мстере насчитывают около трех столетий. В то же время монументальным работам современных мстерских миниатюристов нет еще и десятка лет — для истории очень незначительный срок. Однако за это время мстерцы выполнили более десяти крупных работ, в основном во Владимире, но также и в Москве и даже в Дагомысе. И сейчас сразу несколько больших заказов находятся в стадии разработки (для Музея истории религии и атеизма в Ленинграде, Объединенного Владимиро-Суздальского музея-заповедника). Монументальная живопись мстерских миниатюристов практикой доказывает свою жизнеспособность. Теперь нужна, как говорят сами художники, «теория».

Характеризуя миниатюрную живопись Мстеры последнего периода — 70—80-х годов, мы прежде всего отмечаем общее усложнение композиции миниатюры — пространственное, сюжетное, колористическое, возрастающее внимание к повышенной декоративности, значительное тяготение к фресковости. В таких «пристрастиях» лаковой миниатюры проявляются, пожалуй, общие тенденции советского изобразительного искусства последних двух десятилетий. В русле этой общей тенденции противоестественное, на первый взгляд, стремление миниатюры «к стене» уже не выглядит таковым. И, кроме того, не стоит забывать, что, идя по пути усиления монументальности, мстерские миниатюристы, по существу, развивают свои традиции фресковой живописи.

Первые опыты монументальной росписи мстерских миниатюристов относятся ко второй половине 70-х годов, когда В. Некосов, Л. Фомичев, В. Фокеев и П. Сосин исполнили для владимирского кинотеатра «Русь» 9 лаковых панно на тему истории города Владимира. Потом были оформлены магазин в Суздале, столовая мстерской турбазы, чаесовхоз в Дагомысе. Работы выполнены в технике лаковой миниатюрной живописи — панно, прикрепляемые к стене; иногда применяется также техника фрески. Для монументальных работ художники выбирают сюжеты с учетом функционального назначения интерьера. Так, темы панно и фресок в Доме культуры г. Вязники — русские песни, клуба вертолетчиков в Вязниках — развитие авиации, а в оформлении клуба завода железобетонных изделий в Москве главенствует индустриальный пейзаж.

Итак, реализуя свои монументальные притязания, мстерская живопись «идет в ногу» со всем изобразительным искусством и при этом возрождает собственные древние фресковые традиции. Следует помнить также о более чем полувековой интенсивной работе по развитию языка миниатюры на промысле. Обсуждая качественные основы современной монументальной Мстеры, трудно определенно отнести ту или иную черту к миниатюрной либо фресковой генеалогической линии. Многофигурность, многоплановость, часто ярусное построение пространственной композиции, а также длительная временнáя протяженность изображения — эти качества сегодняшней мстерской живописи, очевидно, выходят к древней владимиро-суздальской стенописи. От лаковой миниатюры Мстеры идет выразительная конкретность художественного языка, реальная осязаемость сюжетных воплощений монументальных работ.

Монументальная живопись мстерских художников-миниатюристов одновременно и нова, и традиционна. Окажется ли она жизнеспособной или останется лишь незначительным эпизодом в общей сложной картине современного изобразительного искусства..?

Универсальный язык азербайджанских миниатюристов

Диляра Гасанзаде
Афаг Гусейнова

Д. Гасанзаде

В прежние времена рукописная книга, украшенная миниатюрой, была чрезвычайной роскошью. Художественные мастерские со штатом переписчиков, каллиграфов, переплетчиков, художников-иллюстраторов имелись только при особо богатых домах.

Будучи искусством камерным, сугубо элитарным, миниатюра в то же время являлась зеркалом духовных устремлений своей эпохи. Реальный Восток не был таким, каким представился взору европейцев: сонным, пребывающим в состоянии летаргической дремоты. Почти каждое столетие его потрясали нашествия, гибли, сменяя одна другую, династии. Остроту борьбы приобретали и литературно-поэтические ристалища и состязания искуснейших музыкантов, спортивные состязания.



Т. Алиев
Декоративное блюдо
«Бахрам-гур»
Медь, чеканка

На стр. 29
С. Мамедов,
Э. Ахмедов.
Панно «Хамсе»
Фрагмент
Медь, чеканка

А. Байрамов
Блюдо
Фаянс, глазурь

Миниатюра, как и все другие области духовной жизни, была и отражением и полем этих битв. Ближневосточные художники-миниатюристы в большинстве своем были людьми выдающимися не только по силе и разносторонности таланта, одновременно это были и каллиграфы, и орнаменталисты, музыканты, поэты, но наряду с этим это были философы, политики, царедворцы.

При дворе просвещенных владык художники пользовались заслуженным авторитетом и большими привилегиями. Шахские китаб-ханэ — мастерские представляли собой творческую лабораторию, где предопределялся дальнейший путь развития искусства, а затем многие творческие находки художники применяли и в миниатюре, и в настенных росписях, и в различных видах декоративно-прикладного искусства — ковре, металле, керамике, тканях и т. д. Таким образом, раз найденные удачные приемы распространялись и широко внедрялись в практику. Так сложилось исторически, что миниатюра выполняла в искусстве Востока роль генератора идей.

А. Гусейнова

Уже с конца XV века миниатюра стала выступать и как сюжетно самостоятельный вид искусства. Отдельные листы с миниатюрами собирали в альбомы — муракка. Однако не только жанровые возможности определяли популярность миниатюры. Ее роль в духовной культуре обусловливали иные параметры. Занятие миниатюрой уподоблялось священнодейству, а язык миниатюры был подобен языку философов.

Так, изображение человека в пейзаже рассматривалось как философская концепция созвучия человека природе. Роскошные сцены охот, меджлисов, придворных сценок предназначались не только для удовольствия созерцания, но несли философскую концепцию гармонии, многообразия проявлений человека и его красоты. Не случайно даже тогда, когда текст иллюстрируемого произведения повествует о суровой действительности, образы миниатюры все равно остаются возвышенно-прекрасными, передают идею совершенства мира и человека: художниками движет понятие философского идеала.

Д. Гасанзаде

Однако в новое время не философские искания, а художественная структура языка привлекла внимание к миниатюре. Новое увлечение миниатюрой в искусстве, как это ни парадоксально, пришло с Запада. Западноевропейская живопись XX столетия, порывая с изжившей себя салонно-академической манерой, ищет обновления в новых для нее художественных системах.

Уже назревшие в недрах западноевропейского искусства коренные изменения, подготовленные во многом творчеством художников-постимпрессионистов, вылились в конкретную форму увлечения искусством Востока — миниатюрой, ковром, металлом и т. д. Грандиозные выставки, организованные в Мюнхене (1910 г.), Берлине и Париже (1912 г.), Лондоне (1931 г.) и Ленинграде (1935 г.), повлекли за собой появление первых фундаментальных исследований миниатюры.

Для западных художников искусство миниатюры явилось настоящим откровением, оно дало жизнь нескольким направлениям в искусстве.

Новая волна увлечения миниатюрой еще только наметилась, однако обращение к исторической традиции уже составляет особую тенденцию в современном искусстве.

А. Гусейнова

Если говорить о практике нашего искусства, то в начале XX века в творчестве некоторых художников Азербайджана — Г. Халыкова, Р. Мустафаева, Э. Мангасарова и др. наблюдалось стремление опереться на традиции азербайджанской миниатюрной школы. Позже в творчестве таких художников, как С. Бахлулзаде, Т. Нариманбеков, также можно обнаружить все те же истоки, но все же приходится констатировать, что эти явления в искусстве Советского Азербайджана относятся скорее к непосредственному вос-

приятию культуры, истинно народному ощущению прекрасного, нежели к наличию творчески разработанной художественной тенденции. Сейчас, когда появились обширные публикации и исследовательские работы по миниатюре, изданы рукописи, хранящиеся в собраниях различных музеев, организованы выставки — созданы предпосылки к возрождению жанра миниатюры, творческой переработке этого наследия. Сегодняшняя экспансия миниатюры в другие жанры и даже виды искусства свидетельствует о жизнеспособности художественного языка миниатюры, но наряду с этим говорит также и о том, что миниатюра освоена современной практикой настолько, что это дает возможность оперировать ее языком.

Д. Гасанзаде

Да, сейчас ситуация изменилась. Несколько лет назад при Союзе художников Азербайджана была организована секция миниатюры и книжной графики, которую возглавил художник Эльчин Асленов. В течение нескольких лет секция проводит собрания любителей миниатюры — меджлисы, на которые собираются художники, писатели, музыканты. Эти меджлисы, а также организованные секцией выставки «Миниатюра-83» и «Миниатюра-84» свидетельствуют о значительном интересе художественной общественности к миниатюре, о широких возможностях этого жанра в современном национальном искусстве.

Можно сказать, что рафинированная, отшлифованная многими поколениями традиция жанра миниатюры всегда была в поле зрения азербайджанских художников, но, пожалуй, именно в последние годы этот интерес приобрел характер настолько значительный, что можно говорить о нем как об особой тенденции искусства. Особенно активно экспериментируют с миниатюрой, и зачастую удачно, книжные графики.

Построение композиции по спирали, умелое использование акцентов белого, выход изображения на пространство полей свойственны иллюстрациям Р. Исмайлова. Художник-график М. Агаева вдохновляется нежной, тонкой и гибкой линией миниатюры. Тушь, перо, белая плоскость бумаги — вот три средства, из которых извлекает поистине неисчерпаемые художественные эффекты С. Курбанов.

Совсем иначе преломляется традиция в работах Э. Асланова. В его серии «Низами сайагы» нет прямого заимствования элементов классической миниатюры, однако сложные символы восточной философии, а также некоторые изобразительные приемы — сочетание сфероидных объемов, плоскости и трансформированных реальных элементов пейзажа — восходят к стилистике миниатюры.

О неисчерпаемых возможностях жанра говорят также и поиски художников декоративно-прикладного искусства.

Среди них можно отметить одну из последних работ художника по гобелену Ф. Гусейновой «Восточные мотивы». Структура живописной поверхности гобелена, богатство цветовых нюансов, всполохи изумрудного, сиреневого, розоватых, оранжевых цветов ассоциируются с живописной поверхностью миниатюры. Эти ассоциации усиливают ритмы фигур, характер линий, очерчивающих силуэты. Тонкая вязь виноградной лозы теплого золотистого цвета обрамляет композицию гобелена и, подобно орнаменту в миниатюре, придает ей завершенность.

В творчестве керамистов также ощутимы мотивы миниатюры. Скрытое мерцание люстра в блюде А. Байрамова «Хайям», умелое использование позолоты, распределение черно-белых акцентов, прорисовка на темном силуэте фигур и предметов белым контуром, организация в единую круговую композицию фигур и элементов пейзажа — все это навеяно приемами средневековых миниатюристов.

Интересные интерпретации миниатюры есть у художников-металлистов — чеканщиков, гравировщиков.

А. Гусейнова

Использование миниатюры в прикладных видах искусства имеет глубокие и непрекращающиеся традиции, в особенности в керамике, чеканке, ковроткачестве. Эта живая нить творческой разработки, найденных технических воплощений, начиная со средних веков по сегодняшний день, является благодатной почвой для миниатюры. Язык миниатюры легко и пластично входит в технику керамики, ткачества, чеканки. Это керамические блюда с архитектурным орнаментом и человеческими фигурами работы Адаля Байрамова, чеканные блюда Мензер Аббасовой, чеканные сосуды Закира Гасанова, Салхаба Мамедова и Эльдара Ахмедова.

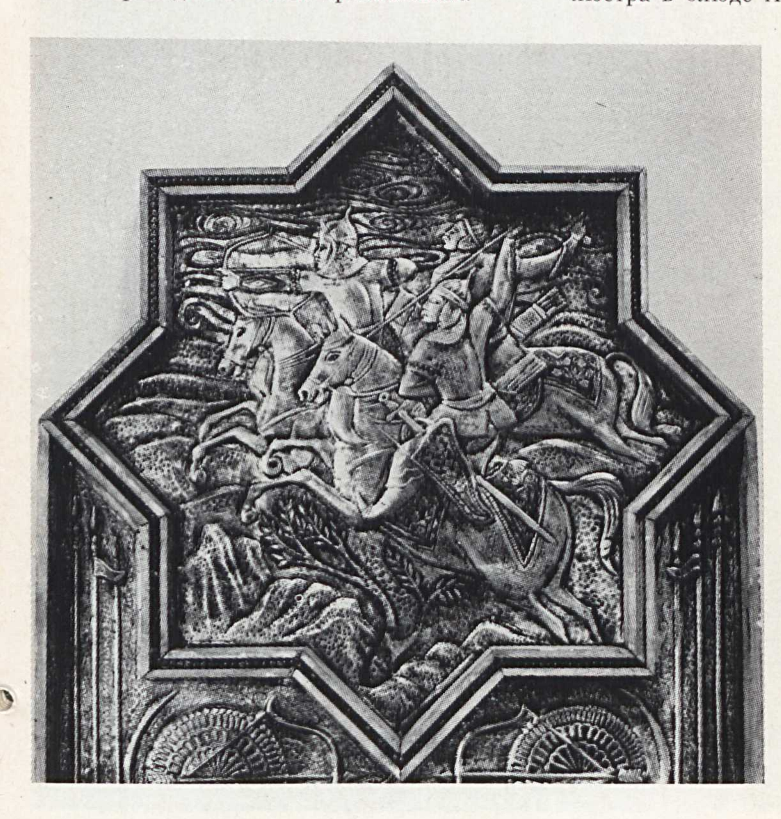
Мы, действительно, становимся свидетелями интереснейшего процесса — творческого претворения современными художниками традиций жанра, некогда блистательно развитого усилиями азербайджанских миниатюристов.

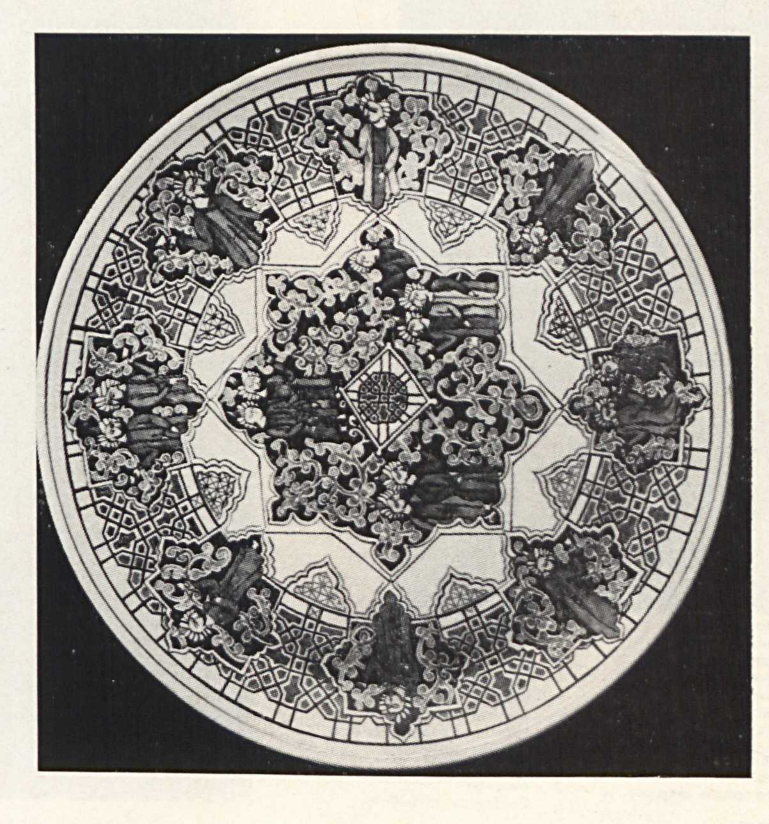
Обзор показанных на прошедших выставках работ дает возможность выяснить несколько тенденций современного развития жанра.

Первый — доскональное изучение и тщательное техническое воспроизведение языка, приемов классической миниатюры. Художники, работающие в этом ключе, поставили перед собой цель изучить и познать азербайджанскую миниатюру в полном объеме ее философских и художественных традиций.

Первый подход наиболее полно проявился в творчестве молодого талантливого художника Азера Сеидова. Чуткость к законам миниатюры, блестящее виртуозное мастерство его работ имеет ценность художественного исследования. Представители второго направления, напротив, стремятся применить язык миниатюры к своему творческому почерку, своим задачам, избранному ими материалу.

Вторая группа художников представлена на выставках более широко и разнопланово. Своеобразную трактовку миниатюры предлагает Эльчин Мамедов: подробное, тщательное перечисление деталей, абстрагированная пластика фигур, особый ритм соотношения цвета, свойственные миниатюре, он использует для создания современных образов, идей.





Поисковый период становления всегда благодатен для экспериментов. Многое со временем отпадет. Но то, что эти поиски выявляют интересные и неожиданные творческие находки,— бесспорно.

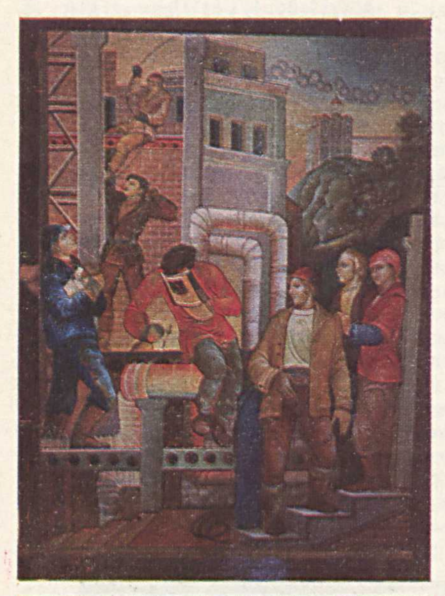
Д. Гасанзаде

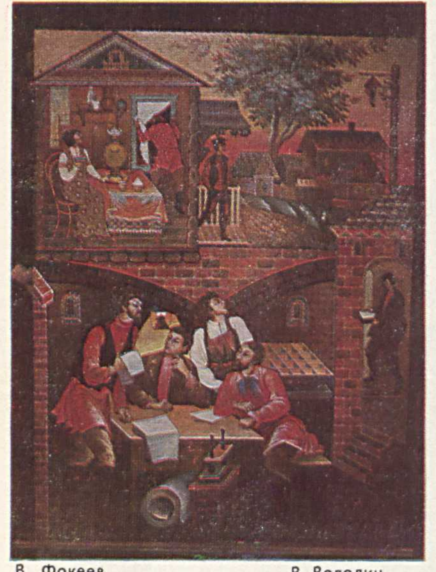
Современная художественная практика свидетельствует о том, что возможности миниатюры широки и неисчерпаемы и что канон ее емок и гибок и позволяет выразить мироощущение современного художника, независимо от того, в каком виде и жанре искусства он работает.

Комментарий «ДИ СССР»

Как мы могли убедиться, даже небольшой экскурс в историю миниатюры показывает, что экспансия этого жанра — одна из его традиций. Почему же тогда эта мобильность, способность к жанровым превращениям миниатюры вызывает сегодня такое настороженное отношение искусствоведов! Думается, что это не случайно.

Если некогда миниатюра была «генератором идей», то сегодня ситуация другая. Художественный язык миниатюры необходимо соотносить с современной потребностью в целостной художественной среде. И тут неизбежно миниатюра, лишенная локального пространства книги или концентрированного в себе пространства лаковой шкатулки, вынуждена соотноситься с необъятным предметным миром, созданным по совершенно иной художественной логике. Думается, что перед подобной проблемой оказывались миниатюристы во все времена, и, как свидетельствует история, находили решения. И хотя сегодняшняя задача таит в себе, очевидно, большие сложности, по существу она отличается только тем, что ее еще предстоит решить.



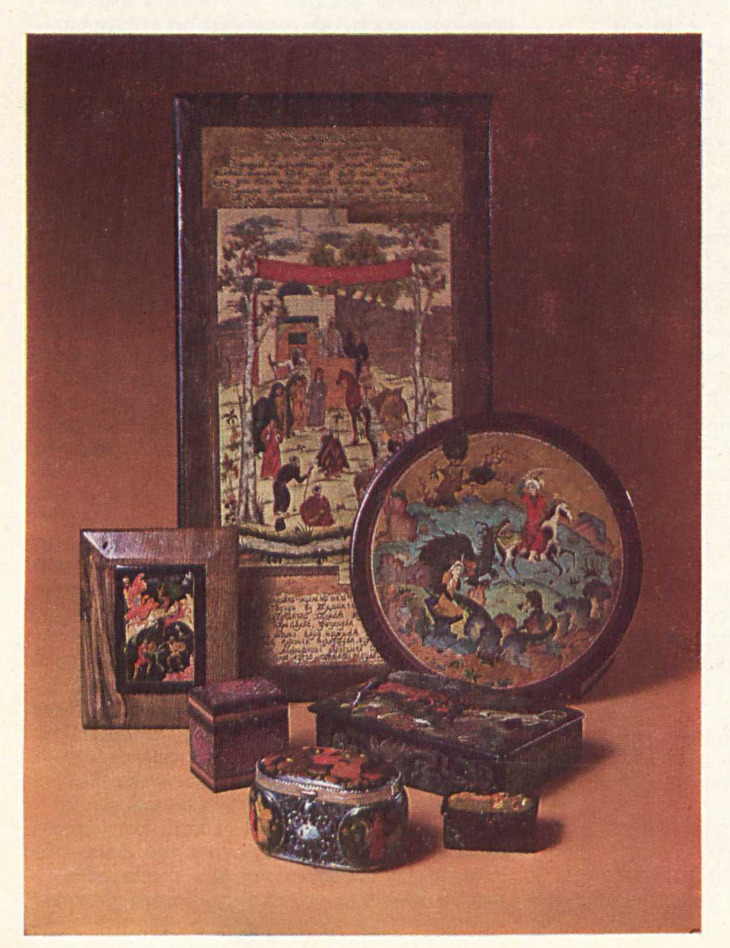


В. Фокеев
Панно
«Владимирские ополченцы в помощь Москве»
в кинотеатре «Русь»
г. Владимир

В. Некосов
Панно
«Тракторный завод»

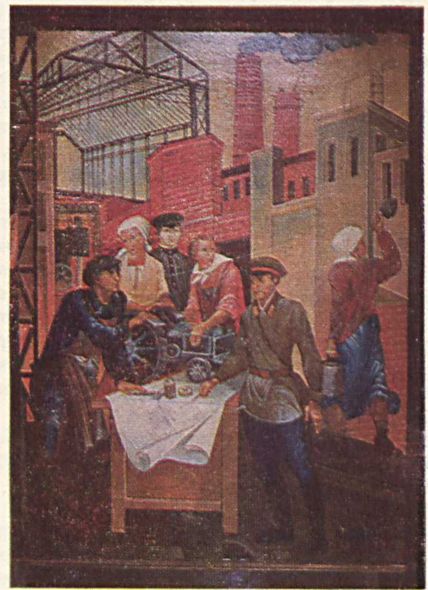
Изделия мастерской лаковой миниатюры

В. Володин,
М. Баринов,
Э. Меликов
Роспись «Мотивы восточной миниатюры»
Фрагменты
Надглазурная роспись по керамической плитке
Москва
Ресторан «Бомбей»







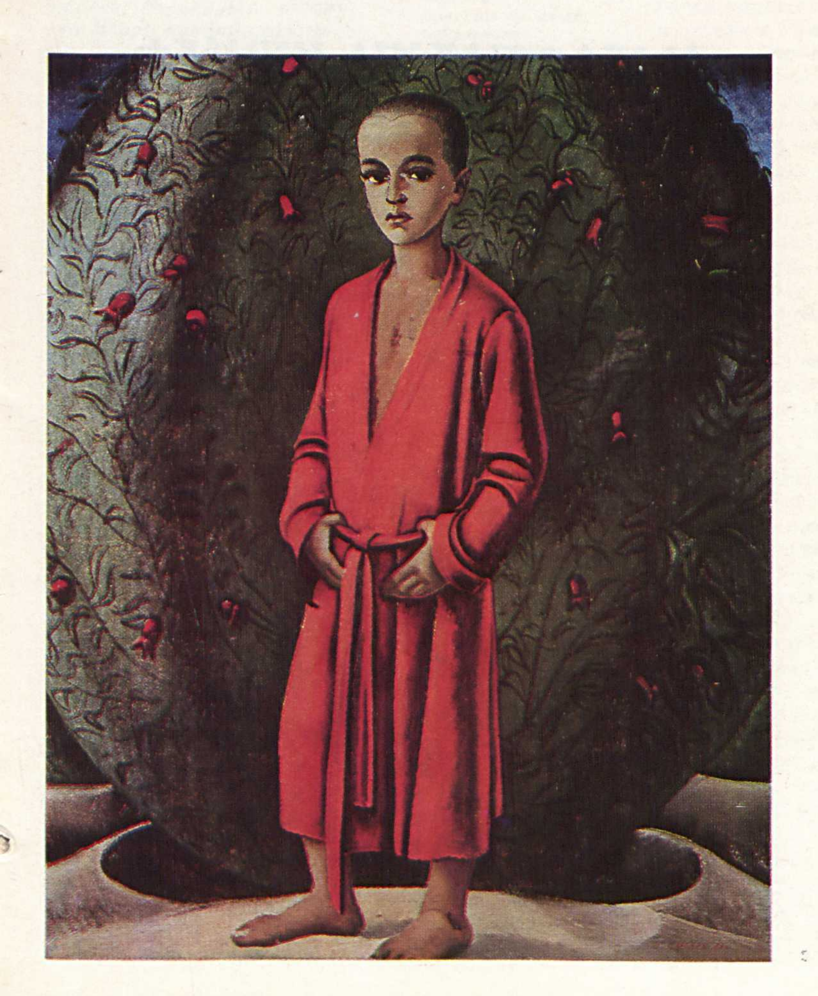


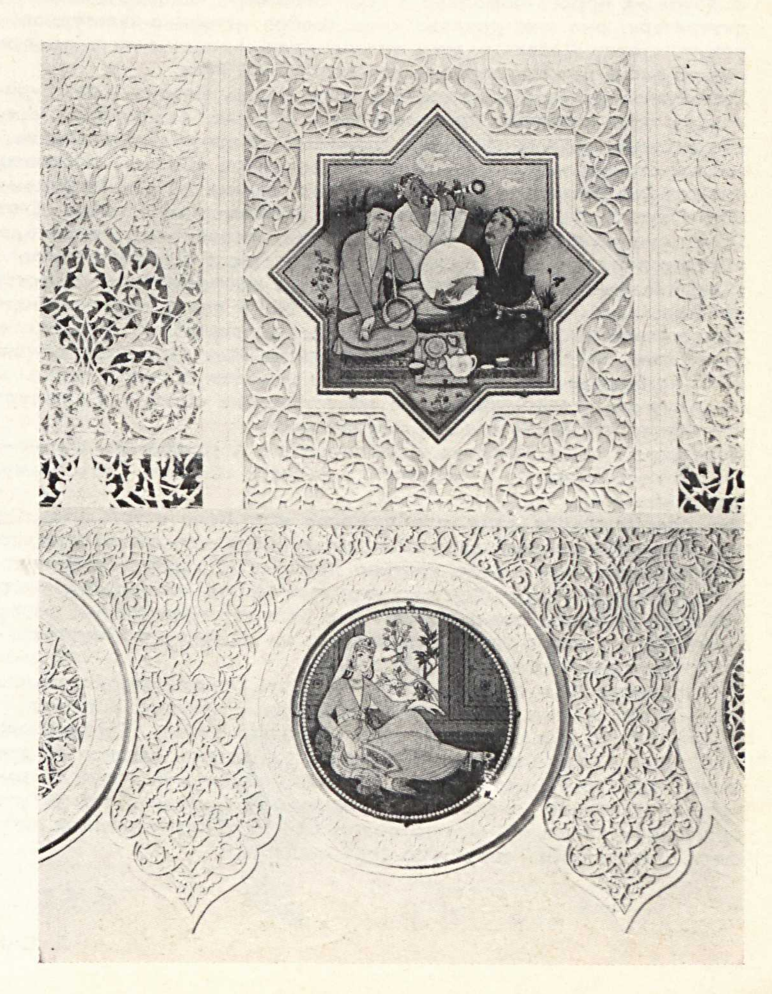
Т. Салахов
Портрет мальчика
Х., м.

Роспись
в ресторане
«Узбекистан»
Москва

В. Некосов
Панно
«Строительство»
в кинотеатре «Русь»
г. Владимир

П. Сосин
Панно
«Революция 1905 года»
в кинотеатре «Русь»
г. Владимир





В начале было «Слово»

Весь культурный мир отмечает 800-летие «Слова о полку Игореве» — выдающегося произведения древнерусской литературы. Однако «Слово» — это не только литературное произведение. Не менее значительна его другая сторона, его историко-культурный смысл. В чем же он!

Когда в начале прошлого века осознавшая свою грядущую миссию и уверовавшая в свои силы молодая русская словесность обратилась к прошлому, чтобы там отыскать свои корни и обоснования, перед ней предстало поразительное зрелище. Описание его мы находим у Пушкина. Неоднократно принимаясь бегло очертить исторический путь отечественной литературы, он всякий раз оставляет намерение, может быть осознавая неуместность журнальной развлекательности в теме, полной драматизма. Одна из таких попыток обрывается удивительными словами:

«...к сожалению старинной словесности у нас не существует. За нами темная степь — и на ней возвышается единственный памятник: П е с н ь о п о л к у И г о р е в е».

Пушкин называет «Слово» памятником. Таким вторично, после столетий небытия предстало оно русской культуре. «Слово» предстало не только непостижимо прекрасной песнью, но и одиноким памятником всей утраченной русской литературе, полным трагического величия образом утраты. В словах Пушкина поразительно переданы и масштаб потери и величие дошедшего.

«Слово» своей исторической судьбой, своей ролью в культуре раскрывает нам значение и смысл понятия «памятник».

Памятник — это то, что однажды стало единственным. Это то, что нашло силы выжить, то, чему суждено было дойти, выпало быть спасенным. В памятнике содержанием является не только его начальное содержимое произведения искусства, литературы, зодчества, но и следы всего его исторического пути к нам, его травмы, утраты, искажения, следы катастроф, посягательств, компромиссов.

Единственность возлагает на памятник миссию свидетельствовать обо всем утраченном. «Слово» показывает нам, что памятник не просто «документ эпохи», не только фрагмент прошлого. Памятник — это предметно выраженная проблема отсутствующего, это неутихающая тревога и беспокойство культуры о недошедшем. Эти тревога и беспокойство творящие.

Памятник — это восполняющая сила. Судьба «Слова» демонстрирует нам культуротворящую силу памятника.

Вот уже почти двести лет, с момента своего второго рождения, рождения как памятника культуры «Слово» ставит перед источниковедением, текстологией, литературоведением крупные проблемы, и сам масштаб этих проблем задан величием «Слова» как памятника. В неутихающих спорах, непрекращающихся дискуссиях об авторстве, месте и точном времени создания произведения, о его метрике, сюжетном построении, жанровой структуре, поэтике, толковании «темных мест» — в самой этой способности рождать вопросы и выдвигать проблемы, проявляется творящий дух «Слова» — памятника.

«Слово» не просто породило о себе огромную исследовательскую литературу, оно уже создало свое особое историко-культурное измерение, «эпоху Слова» и этим внесло идею целостности в представление об очень важном периоде домонгольской Руси.

Жемчужина русской оперной классики «Князь Игорь» — это художественная ткань «Слова», претворенная в музыке. Самобытная и яркая сценографическая ее традиция, сложившаяся почти за столетие во многих странах мира,— это тоже претворенное «Слово». «Половецкие пляски» Фокина в Русских балетных сезонах в Париже, открывших новую эпоху в хореографии,— это воплощенное в танце «Слово».

Поэты уже со времен Пушкина сетуют на неспособность переводов «Слова» передать все его смысловое богатство и художественную силу. Историки справедливо указывают на искажение исторической действительности в оперном либретто. Но в плане культуротворящем существенно не то, что либретто оперы несовершенно, а то, что музыкальные образы гениальны; многочисленные переводы демонстрируют не беспомощность поэзии нового времени перед древним шедевром, а качественно новое существование «Слова» в культуре, его общедоступность и распространенность.

Переводы в стихах и прозе, переложения и истолкования поэмы — это не посягательства на «Слово», а почести «Слову» — памятнику, почитание его.

Это приобщение к нему, приближение его. Дело в том, что «Слово», как и всякий памятник древности, медленно и неумолимо удаляется от настоящего во все более далекое прошлое. Подобно тому как древние сооружения медленно скрываются под непрерывно растущим культурным слоем, так и «Слово» все больше отделяется от поверхности живого языка толщей пережитых им изменений. Переводы — это способ держать связь со «Словом».

Культуротворящая сила памятника — и это демонстрирует нам «Слово» — в том, что он творит новые культурные явления. Когда-то «Слово» было только песнью, поэмой, только словом. Сегодня оно уже, говоря его удивительным языком, растеклось мыслию по древу нашей культуры, стало стихами, музыкой, проблемой целой системы исследовательских дисциплин, сценографией, танцем, темой учебной программы начальной школы, полиграфией, монументальным искусством.., являя собой творящую силу древности.

Л. Смирнов

Дмитрий Солунский
Резная иконка
XI в.
Экспонат
юбилейной выставки
«Слово о полку
Игореве»



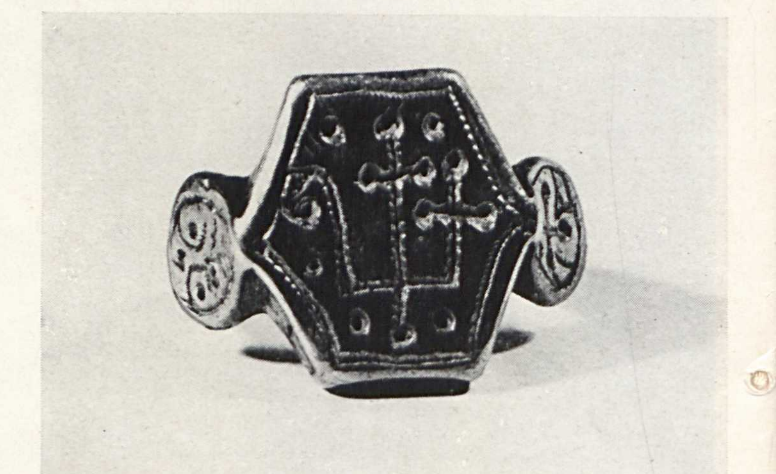
Св. воин
Рельеф
на западном фасаде
Дмитровского собора
во Владимире. XII в.



СЛОВО О ПЛЪКУ ИГОРЕВѢ,
ИГОРЯ, СЫНА СВЯТЪСЛАВЛЯ,
ВНУКА ОЛЬГОВА



Перстень со знаком
Рюриковичей
XII в.



800 лет — «Слову о полку Игореве»

Б. Рыбаков
академик*

...

«Слово о полку Игореве» не только поэма, но и полный глубокого патриотизма, мудрый политический трактат... содержащий целую систему доказательств, облеченных в поэтическую форму.
По поводу «Слова» в нашей литературе существует немало различных точек зрения. Поэтому при его оценке необходим прежде всего строгий исторический подход. Примером наиболее очевидной идеализации содержания поэмы является часто повторяемое утверждение, будто бы ее автор выступал против феодальной раздробленности. Это не так. Всю силу своего убеждения он вложил в идею военного, оборонительного единства Руси перед лицом грозного половецкого нашествия 1180-х годов, ни в малейшей степени не осудив глав тех суверенных государств, которые выкристаллизовались из единой Киевской Руси. Напротив, он достойно воспел могущество таких князей, как Ярослав Галицкий или Всеволод Большое Гнездо. Кристаллизация полутора десятков княжеств в тот период была еще прогрессивным явлением; отрицательно сказались их позднейшее дробление на уделы, настоящая раздробленность. Но это наступило лишь в XIII веке <...>
Другой пример недостаточной исторической осведомленности некоторых интерпретаторов «Слова»— излишняя идеализация князя Игоря. Его нередко изображают горячим патриотом, отважно отстаивавшим независимость всей Руси от половцев. Думающие так введены в заблуждение снисходительным тоном поэмы в отношении князя, погубившего в степи войско и открывшего «ворота Полю». Почему погибло войско Северского княжества? Во-первых, потому, что Игорь предпринял торопливый сепаратный поход в то самое время, когда великий князь Святослав собирал силы для общерусского похода на Дон. Во-вторых, потому, что, захватив небольшое половецкое кочевье, легкая конница Игоря настолько перегрузилась трофеями, что все войско вынуждено было заночевать в степи.
Почему же автор «Слова», писавший обо всем этом в своей поэме, все же стремится пробудить сочувствие к Игорю, которого порицают и киевский князь, и греки, и чехи, и венецианцы? Да потому, что он стоит выше личного и частного: Игорь прибыл в Киев за военной помощью, и автор становится на его сторону, ему очень хотелось бы сломить «княже непособие» ради общего дела... Идеализировать Игоря, считать его главным героем поэмы (или чуть ли не ее автором) и самоотверженным защитником Русской земли— значит следовать в его оценке оперному либретто, а не историческим фактам.

* Извлечения из статьи «Историческое осмысление «Слова о полку Игореве» (Коммунист, 1985, № 10, с. 47—51)

Д. Лихачев
академик*

«Слово» призывает к единению всю Киевскую Русь в тот период ее истории (XII век), когда государственные связи между отдельными княжествами, казалось, совершенно распались, но когда, тем не менее, объединяющей силой стали язык, фольклор, историческая память и литература. Общность культуры явилась не только сдерживающим началом, но и началом, формировавшим собой народное, государственное самосознание.
Призыв «Слова» к единению перед лицом внешней опасности и настойчивое напоминание о необходимости единства во всем остаются актуальными и поныне. Это своего рода символ и завещание, глубочайшая забота о нас, потомках. «Слово» все обращено к будущему и в этом своем обращении мобилизует и историю Руси, и ее культуру, и природу, служа для нас примером. Оно, если можно так сказать, «стоит на челе» литератур русской, украинской, белорусской.
«Слово о полку Игореве»— произведение удивительной художественной и идейной силы. Она, эта сила, прежде всего в его близости устному народному творчеству, близости непосредственной, органической, а не стилизаторской или подражательной... Эта небольшая поэма — своеобразное литературное чудо, одно из самых художественно активных творений мировой литературы. Это письмо, посланное нам из XII столетия на стреле с могучего плеча защитника Родины. Оно пользуется всеобщей любовью, привлекает пристальное, я бы даже сказал, «прицельное» внимание исследователей и простых любителей — широких советских и зарубежных читателей. А переводы «Слова» на основные языки мира неопровержимо свидетельствуют о древности и высоте русской культуры.

* Извлечения из статьи «Золотое слово древнерусской литературы» (Коммунист, 1985, № 10, с. 46—47)



Гусляр
Фрагмент браслета из клада, найденного в Старой Рязани
Конец XII — 1-я треть XIII в.

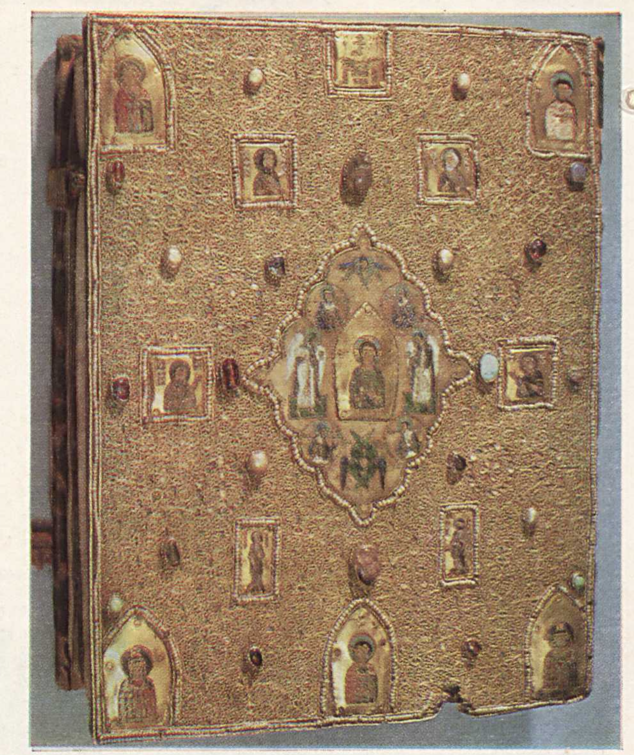
О. Сулейменов
поэт, депутат Верховного Совета СССР*

«Дремлет в поле Ольгово хороброе гнездо...» Сотни раз ты прочитывал эту фразу, и всякий раз останавливала она внимание своей какой-то загадочной гармоничностью. И вдруг ты понял, чем объяснить уникальность употребления древнерусской полногласной формы эпитета. Семь раз в поэме встречается привычный книжный славянизм «храбрый» и лишь однажды народная лексема — «хороброе».
...В неровном, тревожном сне забылись дружины Игоря и Всеволода. Утром битва, печальный исход которой автору известен. Лексическая картина усиливается нагнетением гласного «о» — самого минорного звука русской речи. «О» — одна из тех редких фонем, которая «наработала» в языке самостоятельную семантику. Часто встречаясь под ударением в словах, выражающих предельные, подчас полярные состояния или явления, этот звук приобретает в подсознании говорящего особое, характерное значение. Почему так родственны «уродство» и «гордость», «гром» и «звон», «совесть», и «горе»? Почему «огонь» в речи не враждует с «холодом» и «морозом»?
Все предельное — огромно, много, очень долго — нарушает привычное течение жизни, вызывает беспокойство и тревогу. Самые противоестественные понятия озвучиваются этим замкнутым гласным — «бой», «мор», «вой», «кровь», «боль», «погост», «покой»...
Колокольный, угрюмый звук, настаиваясь в словах, обозначавших огромное, непостижимое, откладывается в подсознании говорящего как альтернатива жаркому «а»!
Тревога и робость — ох!, а радость отваги — ах! Или, как у Марины Цветаевой: «Ох — когда трудно, и ах — когда чудно».
...В русском языковом спектре звук «о» несомненно отличался холодным тоном.
И поэт средневековья услышал это и использовал свое открытие. Во имя целостности создаваемой картины— лексически и вокально — он нарушает орфографическую норму, вовлекая народное речение в книжную лексику. Четырежды акцентированный «о» в поэтической фразе придает картине объемность и печальный, замедленный ритм, замыкает кольцевую композицию эпизода, начатого со слов: «Долго ночь меркнет...» Исход битвы уже предсказан плачем «о». Такое сознательное использование музыкального подтекста крайне редко встречается в средневековой поэзии. Да и в современной нечасто. Наши аллитерации не выходят за пределы звукоподражания.



* Извлечения из статьи «...Хороброе гнездо» (Коммунист, 1985, № 10, с. 55—56)





Резьба старого фриза на северном фасаде Дмитровского собора во Владимире Фрагмент. XII в.



Л. Дмитриев

*член-корреспондент АН СССР **

«Слово о полку Игореве» стоит в одном ряду с самыми великими творениями словесного искусства всех времен и народов. В небольшом по объему тексте (в современном измерении это половина печатного листа) нашли отражение самые разнообразные человеческие чувства: любовь к родной земле, героизм подвига и беззаветная отвага воинов в бою, сочувствие к простым людям, страдающим в период вражеского нашествия, глубокое понимание материнского горя, чувства сострадания и любви. И все это выражено кратко, лаконично, в высоких поэтических образах: автор «Слова» широко использует метафоры, эпитеты, сравнения, глубоко уходящие корнями своими в устное народное творчество. Но это не перенесение отдельных слов, образов, оборотов устного происхождения в письменный текст, а их творческая, литературная переработка, что придает им в тексте памятника особую красоту и совершенство.

«Слово о полку Игореве» насыщено образами природы: здесь и многочисленные сравнения человеческих действий и поступков с повадками зверей и птиц, и описания явлений природы, соотносимых с людскими делами и судьбами, описания животного мира, всей природы, сочувствующей, предупреждающей, помогающей и препятствующей героям поэмы, которых автор любит, жалеет и вместе с тем, когда они того заслуживают, осуждает и творит над ними свой суд, ибо самым высоким идеалом для него остается благо родной земли и народа.

«Слово о полку Игореве» — выдающееся произведение человеческого гения еще и потому, что, несмотря на его краткость, автор сумел не только отразить в нем самую суть исторических событий своего времени, но и сопоставить события эти с историей далекого прошлого. Этот глубокий историзм «Слова» основан на том, что его автор прекрасно знал замечательный памятник древнерусской истории и литературы — «Повесть временных лет», устные предания далекой древности, творчество русского поэта Бояна — певца конца XI — начала XII века.

Величие «Слова» и в том, что это было остропублицистическое произведение, пронизанное глубоким патриотизмом, думами и заботами о судьбе своей страны и своего народа.

* Извлечения из статьи «Идейная и художественная сила «Слова» (Коммунист, 1985, № 10)



А. Робинсон

доктор филологических наук *

Основные символы этой поэзии во многом восходили к древнейшим мифологическим представлениям об анимизированной природе и ее взаимодействии с людьми. В соответствии с такими представлениями, в частности, золото происходило от обожествляемого солнца и, следовательно, могло само гореть и излучать свет. Например, в исландской «Младшей Эдде»: «Когда боги расселись по местам, Эгир (морской великан.— А. Р.) приказал внести... светящееся золото, и оно, как огонь,.. светило во время пира» <...> Смена «света» и «тьмы» рано приобрела моральное значение борьбы «добра» и «зла». Сложился комплекс символов — «солнце», «золото», «огонь», «свет», «тьма». Эти символы перешли из политеистических (языческих) верований в монотеистические.

В древнейший период солнце обожествлялось, природа казалась одушевленной. Символика золота распространялась очень широко: «золотыми» считались чертоги («небесные» и земные), утварь, мебель, доспехи, оружие, также — кони героев, некоторые растения, вся вселенная, мать-земля, Полярная звезда и т. п. Эти традиционные представления еще сохранялись, например, в «Беовульфе», «Эдде», «Нартах» и других архаичных эпосах Европы, а также в более поздней эпике Азии, очень устойчивой в своих формах («Гесериада», «Джангариада», «Кобланды-батыр») <...>

«Слову о полку Игореве» свойственно срединное положение между эпикой Запада и Востока, а также между двумя этапами—архаичным (языческим) и христианским. Солнце еще действует на героя непосредственно как субъект, а символ золота служит только обозначением княжеского престижа. «Вступил Игорь князь в золотое стремя... Солнце ему тьмою путь заступало». Ярославна будто бы непосредственно обращается к силам природы, как к живым «господам»: «Светлое и трисветлое солнце, зачем, господин, простерло горячие свои лучи на воинов моего милого?» В «Песни о Роланде» тот же символ функционирует иначе. Императору Карлу нужно было продлить «ясный день», чтобы завершить победу над «сарацинами». Но он не мог обратиться прямо к солнцу. Только по его молитве «чудо явил господь» — солнце остановилось.

Герои обычно изображаются как носители «света», а их враги — «тьмы». В «Нартах» герой Бадыноко — «солнечный луч», казахский Кобланды-батыр — «лучезарный», в «Песни о Роланде»— «и горд, и светел Карл». В «Слове» Игорь — «свет светлый». Но Игорю противостоит «черный ворон, поганый половчине».



На стр. 34
Оклад Мстиславова евангелия.
Экспонат выставки «Слово о полку Игореве»

На стр. 34
Парадный топорик Андрея Боголюбского XII в.
Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве»

На стр. 34
Двустворчатый браслет XII в.
Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве»

Полет Александра Македонского на небо
Рельеф на южном фасаде Дмитровского собора во Владимире. XII в.

Фрагмент диадемы из Сахновки.
Полет Александра Македонского XII в.

---

* *Извлечения из статьи «Слово о полку Игореве» и мировая литература средневековья» (Коммунист, 1985, № 10, с. 57—59)*

Зримый образ «Слова»

Зоя Коптева

Юбилей «Слова о полку Игореве» — важное событие в самых различных областях культурной жизни нашей страны. Выставки и экспозиции, подготовленные такими крупными музеями, как Ярославский историко-архитектурный музей-заповедник, Государственный исторический и Государственный литературный музеи, заняли в юбилейной программе особое место. В основу этих выставок были положены археологические материалы, произведения древнерусского прикладного и изобразительного искусства из уникальных коллекций этих музеев. И, конечно, собрания рукописных и старопечатных книг, многие из которых ранее никогда не экспонировались и знакомы лишь специалистам.

Выставка, посвященная литературному произведению, имеет свои особенности. Книга рассчитана на чтение, но литературная экспозиция не публичное чтение. Задача такой экспозиции — создать зрительный образ, адекватный литературному произведению, дать возможность увидеть это произведение в контексте эпохи. Для этого необходимо особым образом подобрать экспонаты, которые формировали бы ассоциативные связи с отдельными частями памятника, создавали предметное окружение, из которого бы вновь и вновь рождались его строки.

Юбилей «Слова о полку Игореве» смог собрать в экспозициях то, что ранее казалось несоединимым. Конечно, в научных исследованиях давно делаются попытки сопоставлять произведения разных видов искусства, но как на страницах изданий, так и в витринах экспозиций вещи и произведения искусства все еще остаются в строгих рамках специализированного членения: литература, архитектура, фресковая живопись, иконопись, миниатюра...

В юбилейных экспозициях «Слово» предстало в виде образа своей эпохи, в предметных эквивалентах своего времени. И то, что будучи написанным заняло бы целые тома, проявилось зримо и концентрированно в едином пространственном образе.

Авторы каждой выставки искали свой путь, стремились дать свою научную концепцию и художественное решение. Вместе с тем обе эти выставки сближает широта раскрытия темы, достигаемая в одном случае благодаря историко-литературной направленности экспозиции, а в другом — за счет сопоставления со всем многообразием памятников, составляющих культурное наследие Древней Руси.

Для экспозиции Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника [1] главным стала связь «Слова о полку Игореве» со всем комплексом древнерусской литературы. История и культура средневековой Руси рассматривались как определенное единство, и основные памятники письменности, представленные в экспозиции, должны были обозначить прежде всего линию развития всей древнерусской литературы, включая и «Слово о полку Игореве».

Всякое произведение, вне зависимости от того, предшествует ли оно появлению «Слова» или относится к последующим векам истории средневековой письменности, в экспозиции воспринимается как составная часть литературной среды памятника. Не только знаменитый псковский «Апостол» 1307 года, рукопись, на полях которой переписчиком приведена целая цитата из «Слова о полку Игореве», или «Задонщина», повесть о Куликовской битве, целиком построенная на основе «Слова», но и произведения, не имеющие прямой текстологической зависимости, выступают как генетически связанные с ним благодаря общности тем, идей и образов.

В свое время «Слово о полку Игореве» стало первым произведением, открывшим читателю XIX века древнерусскую литературу. Сегодня ярославская экспозиция, посвященная «Слову», наглядно представляет ее уникальные памятники широкому кругу посетителей, позволяя впервые увидеть комплекс произведений письменности, ранее известных лишь по каталогам и публикациям. У ярославской экспозиции есть еще одна особенность: будучи по преимуществу историко-литературной, она имеет и мемориальный характер. Сам выбор Спасского монастыря для постоянной экспозиции, посвященной «Слову»,— дань уважения месту, где долгое время хранился единственный список этого произведения. Отсюда сборник, содержавший «Слово» и называемый в монастырских описях «Хронограф в десть», попадает в коллекцию А. И. Мусина-Пушкина, оберпрокурора Святейшего Синода, владельца поместья Иловна близ Ярославля. Восстановленная по описаниям книгохранительница Спасо-Ярославского монастыря, а также мемориальный комплекс А. И. Мусина-Пушкина (личные вещи и произведения прикладного искусства из его имения) передают в экспозиции то особое отношение к письменному слову, к книге, которое было характерно для средневековой культуры, для ее духовных ценностей, а в новое время нашло выражение в собрании и изучении памятников древней письменности.

Иной путь был намечен юбилейной выставкой в Москве [2]. Ее задачей было не только показать «Слово о полку Игореве» через культурный контекст эпохи домонгольской Руси, но и выявить отдельные стороны современной ему культуры, рассматривая ее в свете «Слова». «Слово» как бы высвечивает особенности культурного развития, которым оно обязано своим возникновением. Оно расставляет смысловые акценты, и внезапно становится ясно, какие именно факты являются определяющими для эпохи, ее культуры и мировидения.

К моменту создания «Слова» древнерусская литература насчитывала уже около двух веков своей истории и многие столетия фольклорной традиции. Взаимодействие этих двух пластов, плодотворное значение которого подчеркивали все без исключения исследователи, создавало базу для возникновения новых произведений, для переработки и адаптации переводных сочинений, для «литературизации» устного творчества. В обстановке соприкосновения книжности и книжной культуры с еще сохранявшейся эпической поэзией и родилось «Слово».

Авторы выставки не ставили себе задачи охарактеризовать собственно историю литературы того времени. Подбор памятников избирателен, музейно-литературный контекст экспозиции призван дать не столько представление о многообразии древнерусской литературы, сколько выявить те тенденции в развитии, которые наиболее чисто отразились в «Слове». Экспозиционная «родословная «Слова» включила крупнейшие и наиболее известные памятники древнерусской словесности, такие как «Повесть временных лет» и «Поучение» Владимира Мономаха, «Слово» Даниила Заточника и Киево-Печерский патерик, «Александрия» и «Девгениево деяние», произведения Кирилла Туровского и многие другие. При этом экспозиция акцентирует те стороны произведений, которые роднят их со «Словом». Таким образом, каждое из представленных произведений по-своему высвечивает отдельные фрагменты «Слова», по-своему его раскрывает.

Древнейший из дошедших до нас летописных сводов — «Повесть временных лет» — сохранил уникальные фрагменты эпических преданий о первых временах русской государственности, князьях Олеге, Игоре, Святославе. Подобно тому как в сильно историзированных летописью древнейших эпических преданиях вдруг прорываются строчки, где слышна даже первоначальная ритмика этих произведений, так и в «Слове о полку Игореве» на фоне конкретной исторической событийности проступает древняя эпическая природа этой книжной героической песни.

Представленные на выставке рукописи, содержащие «Поучение» Владимира Мономаха и «Слово» Даниила Заточника, призваны показать характерный для XII века процесс формирования новых по своему жанру произведений. Подобно «Слову о полку Игореве», эти памятники не имеют прямых аналогов в древнерусской литературе, и их присутствие в экспозиции делает более понятным само возникновение столь уникального в жанровом отношении произведения, как «Слово о полку Игореве».

Русский писатель конца XII века Кирилл Туровский, произведения которого можно увидеть на выставке, ставил задачей своих произведений «воспети», «прославити», «украсити словесы», «похвалити». Творческая позиция автора «Слова о полку Игореве» сложнее, хотя совпадение, даже лексическое, здесь бросается в глаза. Важно то, что именно Кирилл Туровский сумел в рамках прозаического торжественного красноречия подняться до уровня поэзии. Не менее показательно проводимое в экспозиции сопоставление «Слова» с группой переводных произведений, получивших широкое распространение на Руси именно в XII веке. «Девгениево деяние», греческий роман о Диогенисе Акрите, прославленном герое византийского феодального эпоса, приобретает в русском переводе черты устной народной поэзии. Сам выбор произведения для перевода и его дальнейшая переработка говорят о направленности литературных заимствований, приспособленных к вкусам дружинно-княжеской среды. Очевидно, не случайно «Девгениево деяние», известное всего в нескольких списках, соседствовало в Спасо-Ярославском хронографе со «Словом о полку Игореве».

Не менее сильны черты героизации и в знаменитой «Александрии» — позднеэллинистическом романе о жизни и подвигах Александра Македонского, получившем широкое распространение в Древней Руси. Эта популярность «Александрии» во времена «Слова о полку Игореве» во многом определялась созвучием образа Александра — героя и властелина с представлением об идеальном облике князя. Один из сюжетов «Александрии» — «Полет Александра на небо» — появляется в резьбе Успенского и Дмитровского соборов во Владимире. Обычно рельефы, расположенные на южном фасаде соборов, где был княжеский вход в храм, трактуются как выражение идеи «высшего покровительства сильной власти». Но если попытаться разделить рельефы с точки зрения источника их образов, то выявляются две основные линии: одна, восходящая к библейским сюжетам, и вторая — героическая — сцены единоборства, подвиги Геракла и «Полет Александра». В «Полете Александра» особую роль играют две птицы, изображения которых размещены над возносящимся к небу Александром Македонским. Рельефы воспроизводят эпизод романа, повествующий о вещей птице, останавливающей Александра словами: «О, Александр! Зачем, не познав земного, ты стремишься познать небесное? Возвращайся на землю, пока ты не стал пищей птиц». Эта тема предела героического возникает и в «Слове о полку Игореве», причем в явной связи с мотивом вещей птицы. Речь идет о словах Бояна, обращенных к князю — волхву Всеславу: «Ни хитру, ни горазду, ни птицю горазду божьего суда не минути». Синтез героико-эпического сознания и христианской морали в целом необычайно созвучен «Слову». Князь Игорь, который в начале «Слова» выступает как чисто эпический герой, пренебрегающий знамением, в конце произведения предстает как христианский князь, спешащий по прибытии в Киев в храм Богородицы Пирогощей.

Осознавая сложный синтетический характер своего произведения, сам автор называет его сначала «Словом» (акцент на ораторско-публицистическом звучании), затем «трудной (воинской) повестью», наконец, «песнью», или «славой». В этом проявляется характерное для творческой мысли этого времени стремление вобрать в себя и использовать весь уже выработанный арсенал художественных средств.

Однако показать эту тенденцию на реальных памятниках вряд ли удалось, если бы не изделия ювелирного искусства из материалов археологических раскопок, образующие на выставке особый предметно-художественный контекст «Слова».

Ювелирные изделия изначально несли большую смысловую нагрузку. Вещи наиболее индивидуализированные, они вместе с тем обладали устойчивым социальным, этноопределяющим и, наконец, сакральным значением.

Для летописца XI века эпоха обособленных восточнославянских племен давно отошла в прошлое. Но вот парадокс, археологически наиболее ярко типы племенных украшений, особенно височных колец, прослеживаются в материалах конца XI—XII века, то есть даже этническая специфика получает новый импульс к развитию благодаря интенсивности внутрикультурных процессов, в сфере литературного жанрообразования породивших «Слово о полку Игореве».

На височных кольцах появляется так называемый «книжный» орнамент, подражавший орнаментике рукописей. Колты — украшения женщин из княжеско-боярской среды, теряя изощренность византийских образцов, сближаются с традиционными славянскими изделиями. Крестьянские украшения, стремящиеся к изяществу, и украшения знати, вбирающие в себя традиционные начала, сливаются в единую ткань культуры средневекового общества. Следуя этой же тенденции, но в сфере литературы, «Слово о полку Игореве» перерабатывало традиции народной поэзии, поднимая их до уровня книжной культуры. Сложная природа этого произведения проявлялась и в сочетании высокой поэзии с линией прозаической. Отсюда появившаяся в последнее время концепция о двух исполнителях, певших «Слово» и как бы спорящих друг с другом — «по былинам сего времени, а не по замышлению Бояню». То, что становилось диалогом в произведении, на выставке представлено как диалог двух начал в культуре.

Еще одну важную черту в культуре эпохи «Слова» позволяют увидеть знаменитые двустворчатые браслеты-наручи. Поражающий своей архаичностью этот тип ювелирных изделий был заимствован из Византии и получил распространение лишь на рубеже XII—XIII веков. Сцены из византийской придворной жизни оказались заменены широким набором изображений, восходящих иногда к традиционным образам славянских верований. Браслеты не случайно кажутся гораздо более древними, чем являются на самом деле,— этот эффект возникает за счет насыщенности их различными сугубо «языческими» образами. Но именно эта чрезмерность заставляет заподозрить, что перед нами некий «языческий стиль», преобразующий древние реалии в художественное средство. Это язычество, но язычество допустимое, «ассимилированное», вырванное из прежней системы мировидения и органически вошедшее в светско-христианскую культурную среду.

К рубежу XII—XIII веков относятся и амулеты-змеевики, на одной стороне которых изображалось «змеиное гнездо», являвшееся древним космогоническим символом, на другой — христианский святой. Змеевики достаточно органично сочетали в себе черты языческих оберегов и христианских образков. Вот только ответить однозначно на вопрос, какая сторона была лицевой, а какая оборотной, затруднительно.

При знакомстве с экспозицией возникает вопрос, насколько широкое распространение имели эти процессы. Отчасти ответ на это уже содержится в разделе, посвященном искусству оформления книги. Подобно самому орнаменту, элементы христианско-языческого стиля как бы оплетают культуру церковную. Чем более активно изгоняются элементы языческого или даже просто светского миросозерцания из содержания книги, тем ярче они проступают в книжной орнаментике. Один из центральных экспонатов выставки — Юрьевское евангелие XII века. Наряду с традиционным оформлением рукописей, так называемым византийским орнаментом, в нем находятся весьма своеобразные инициалы, выполненные в народно-фантастическом зверином стиле. Вне зависимости от того, имеем ли мы дело с зарождением тератологического орнамента или с особым направлением в искусстве оформления книги, важно то, что стилистика этого орнамента смыкается со всем остальным массивом произведений декоративно-прикладного искусства и является одним из проявлений единых культурных процессов, проникавших даже в святая святых храма, в алтарь. Представленные на выставке знаменитые «вщижские арки», отлитые во второй половине XII века русским мастером Константином и, скорее всего, входившие в конструкцию напрестольной сени, воспроизводят орнаментальный мотив, хорошо известный по произведениям ювелирного искусства и являющийся одним из вариантов изображения «мирового древа» («мысленного древа» «Слова о полку Игореве») — птицы по бокам цветка-крина, расположенные в медальонах, вписанных в плетенку.

Но не только сюжеты, символика и орнаментальные мотивы связывают «Слово о полку Игореве» с предметной средой эпохи. Вещи, и прежде всего оружие, занимают особое место в литературе средневековья и особенно в героико-эпических произведениях. Строки «Слова о полку Игореве» буквально заполнены упоминанием разных видов вооружения. Оружие не просто называется, оно становится средством характеристики героев. Вот почему в экспозиции оружие перестает восприниматься лишь как образец высоких достижений кузнечного ремесла. Ему как бы возвращается то место, которое оно занимало в системе представлений своего времени. Оружие переносит нас в атмосферу княжеской дружины, социальной группы, занявшей ведущее место в обществе своего времени, той дружины, которая стала как бы коллективным героем «Слова о полку Игореве» и к которой в первую очередь оно и было обращено.

Наиболее аристократическое, княжеско-дружинное оружие — меч — символ власти и символ храбрости, даже высшего проявления храбрости, экстатического опьянения боем — «буести». «Мечи харалужные» (булатные) становятся в поэтическом произведении основой для целого ряда сравнений и метафор — появляются «храбрая сердца въ жестоцемь харалузе скована». Более того, меч персонифицируется, отделяется от своего владельца, замещает его. Не литовцами, а «литовскими мечи притрепан» князь Изяслав. Покоренные склоняют свои головы не перед победителем, а перед «харалужными мечами».

Но меч лишь один из предметов-символов той эпохи, когда каждая вещь наделялась особой культурной функцией. Роль вещей в построении и арсенале художественных средств литературного произведения оказывается сопоставимой с их ролью в культуре своего времени и совпадает с музейной спецификой, воспринимающей вещь как целостный образ эпохи. Посетитель получает возможность взглянуть на вещи глазами человека средневековья. Конечно же, речь идет не обо всех вещах. Символическим звучанием наполняются прежде всего вещи определенного рода, дающие окраску и зримость поступкам героев «Слова о полку Игореве». Кроме оружия, это ценности, изделия из благородных металлов. В «Слове» перед нами предстают «златой стол» и «златой шелом», «злато седло» и «злато ожерелье», «злаченые стрелы», наконец, «злато слово слезами смешенно», которое «изронил» князь Святослав, узнав о поражении Игоря. С золотом спорят серебро («серебряно стружие») и поэтизированные, символические предметы—«черьленые щиты», «черьлен стяг», «бела хорюговь», «черьлена чолка». Иногда в «Слове о полку Игореве» вещи ритуализируются, обретают определенную магию, как это происходит в сне Святослава. «Этой ночью с вечера одевали меня,— говорил,— черным саваном на кровати тисовой, черпали мне синее вино, с горем смешанное, сыпали мне крупный жемчуг из пустых колчанов поганых толковин и нежили меня». Вещей XX века, подобных тем, что упоминаются в сне Святослава, практически нет в коллекциях музеев. Но не случайно одна из гипотез трактует сон Святослава как описание погребального обряда. Материалы из курганных захоронений XI—XII веков воспроизводят в экспозиции сходную ритуальную символику сочетаний вещей.

«Слово о полку Игореве» расширяет наши представления о светской культуре домонгольской Руси. Трагедия XIII века и последующие два столетия ордынского ига привели к тому, что до нас дошла в первую очередь культура церковная, сохраненная монастырями и всей церковной организацией. Светская культура XII века находилась «около церковных стен», но не была защищена и ограждена ими. Даже народная культура, лишенная письменности и официальной поддержки, но обладающая таким мощным инструментом культурной трансляции, как фольклор и традиция, сохранилась несравненно лучше. Но народная культура, тесно связанная со светской в эпоху расцвета XI—XIII веков, в дальнейшем восприняла и сохранила лишь отдельные ее элементы, как бы спустившиеся вниз по социальной лестнице.

Юбилейная выставка в Москве раскрыла «Слово о полку Игореве» как бы в трех контекстах — литературном, художественном и предметно-вещевом. Они олицетворяли собой три важнейшие сферы культуры своего времени — письменность, искусство и материальную культуру. В каждой из этих сфер единые культуроформирующие процессы приобретали свои особенности. В литературе преобладали новые тенденции, сформировавшиеся после принятия христианства, в белокаменной резьбе и предметах прикладного искусства создавалось как бы равновесие христианской и языческой составляющих, в предметно-бытовой сфере древняя традиция ощущалась сильнее. Но конфликта здесь не было. Десакрализация язычества давала возможность для включения его в культуру уже по преимуществу христианскую в качестве источника художественных средств и образов. Знамением времени в литературе и искусстве XII века стало обращение к культурному «генофонду» предшествующей эпохи, использовавшемуся в рамках механизмов и структур новой феодально-христианской культуры.

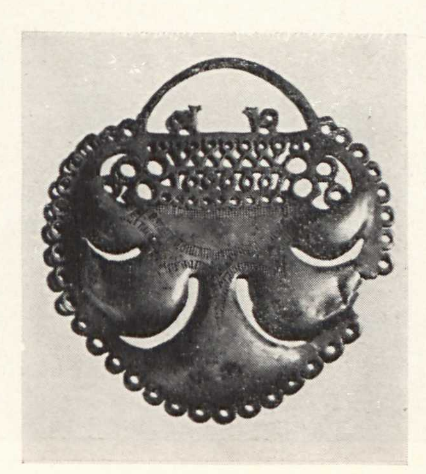
Конечно, некоторые из наблюдений, сделанных в ходе работы над выставкой, могут быть оспорены, но в том и состоит особенность музейного подхода, что экспозиционный образ дает возможность увидеть и почувствовать то, что из-за неполноты данных не может быть доказано строго научными методами. Музейную экспозицию нередко называют особой формой научного исследования, и возможно, что выставки, созданные к юбилею «Слова о полку Игореве», станут не только важным средством пропаганды культурного наследия Древней Руси, но и внесут свой вклад в изучение этого величайшего памятника древнерусской литературы.

---

[1] Музей «Слово о полку Игореве» — выдающийся памятник древнерусской литературы». Открыт осенью этого года как постоянная экспозиция Ярославского историко-архитектурного музея-заповедника. Тематический план: Костерина Л. А.— зав. отделом древнерусской литературы, научные сотрудники— Масерская Л. А., Османкина Е. Я.

[2] Юбилейная выставка «Слово о полку Игореве». Открыта осенью этого года в Государственном Историческом музее. Тематический план: совместный коллектив научных сотрудников Государственного Исторического и Государственного литературного музеев под руководством Корха А. С. (ГИМ) и Якимовой О. В. (ГЛМ).

На основе юбилейной вытавки, открытой в Государственном Историческом музее, подготовлена также выставка, посвященная 800-летию «Слова о полку Игореве» для выставочного зала ЮНЕСКО в Париже.

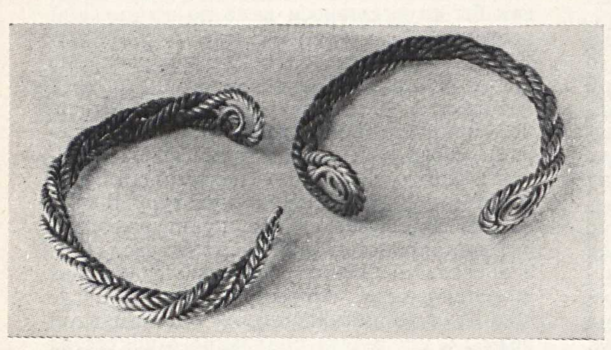




Инициал Юрьевского евангелия XII в. Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве».



Геракл и лернейская гидра Рельеф на западном фасаде Дмитровского собора во Владимире. XII в.



Витые браслеты вятичей XII в. Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве»

С. Аверинцев
доктор филологических наук *

Ровно восемь веков назад был предпринят поход, закончившийся неудачей; и вот случилось так, что память о нем стала для русской культуры драгоценным достоянием.

...

Опыт поражения князя Игоря был настолько переработан и осмыслен творческой совестью русской литературы, что это уже имеет отношение к самому важному делу: чтобы сбылась Россия как явление духовное.

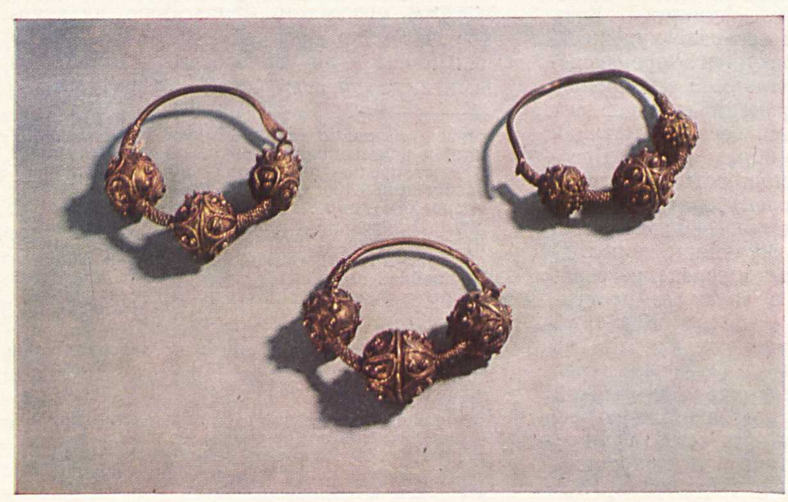
Вот рассказ той же Ипатьевской летописи об обстоятельствах пленения Игоря. Князь в руках врагов: о чем он думает — о себе, о своей униженной гордыне? Нет, о брате Всеволоде, которого видит в самой гуще боя, «крепко борющася». Им владеет не ярость попавшего в западню храброго хищника, а жалость, тревога за другого.

А на какие мысли наводит его плен? С чувством вины припоминает он горе, которое сам причинил другим, когда в междоусобной войне отдал на разграбление город Глебов. Казалось бы, что ж тут такого — во времена усобиц чуть ли не все так поступали, и весьма вероятно, что поступок Игоря был лишь ответом на подобные действия Владимира Переяславского. С точки зрения феодальной этики все правильно. Но нет, своя беда пробуждает у героя чуткость к чужой беде и к своей вине. Это замечательная черта, для которой едва ли сыщется аналог в какой-либо из литератур той эпохи. Как кажется, мы вправе усмотреть в ней примету русского характера. Когда рыцарь иной страны искал бы в горделивой замкнутости компенсации своей неудачи, князь Игорь не боится чувствовать себя виноватым, дает страданию довести себя до точки совести и жалости. (Для контраста: такому «зерцалу рыцарства», как Ричард Львиное сердце, едва ли приходили на ум за восемнадцать месяцев плена бедствия безвинных жертв его войн, в том числе и тех, которые он вел против родного отца,— по крайней мере, предание об этом умалчивает.)

Интонация жалости звучит в «Слове о полку Игореве», как, пожалуй, ни в каком другом произведении героического эпоса. Конечно, великая эпическая поэзия во все времена и у всех народов была совсем не такой, какой ее хотелось бы видеть завоевателям и хищникам. Вопреки Ницше, она в конечном счете поразительно мало говорила о «добыче и победе», она воспевала не удачу, а мужество, и потому была внимательна к страданию, перед лицом которого мужество осуществляет себя.

---

* *Извлечения из статьи «Древний урок человечности» («Коммунист», 1985, № 10, с. 51—53)*







Четыре «Слова» Фаворского

Юрий Молок

Гравюры к «Слову о полку Игореве» — одна из самых известных работ В. А. Фаворского, правда, известная больше в своем последнем варианте, который все время переиздается. Книга в красном ледериновом переплете с золотым тиснением и большими разворотными гравюрами в два цвета.

Между тем работа над «Словом» — это отдельная глава биографии Фаворского, начало которой отодвинуто от нас почти на полвека. За годы иллюстрирования «Слова» художник так сжился с ним, что каждый последующий вариант казался ему продолжением предыдущего, одним делом, одной работой.

«Мне пришлось четыре раза делать «Слово о полку Игореве»: В первый раз я делал для перевода Новикова маленькие заставки. Во второй раз — в Литературном музее на выставку о «Слове о полку Игореве».

В третий раз я начал делать большие иллюстрации к «Слову о полку Игореве» для Гослитиздата, но не кончил.

А в четвертый раз я сделал гравюры-иллюстрации к «Слову о полку Игореве», и это напечатано полностью.

И если бы еще предстояло делать иллюстрации, я делал бы с удовольствием. Всегда что-нибудь упускаешь, не доделаешь... «Слово» неисчерпаемо...»

Четыре варианта — это четыре отдельных этапа работы, они не отменяют один другого, нельзя их считать и черновиками или первыми редакциями, интересными для посвященных и малопривлекательными для читателя. Так обдуманно у Фаворского каждое здание во всех деталях, даже если постройка не завершена или не сохранилась целиком. Миниатюрная книга с заставками и большие выставочные левкасы, замысел «взрослого» издания и «Слово» круга детского чтения. Для Фаворского с его строгим отношением к материалу и назначению вещи — для мастера, всегда тяготевшего, как он сам говорил, к искусствам «более обусловленным обстоятельствами»,— это существенно. «...Я замечаю в себе некоторые перемены,— писал он В. Конашевичу.— Это то, что я прежде не считался с каким-то конкретным зрителем, я старался понять тему и изобразить ее для себя, и сейчас, например, «Слово о полку Игореве» для себя только я бы сделал иначе, а эти иллюстрации я делал для детей, учитывая какого-то юного зрителя и поэтому что-то меняя, вышло от этого лучше или хуже? Вот вопрос, но нравится всем и не юным больше...»



←
На стр. 38
Трехбусинные височные кольца XII в. Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве»

Ложновитые браслеты XII в. Экспонат юбилейной выставки «Слово о полку Игореве»

Миниатюра Мстиславова евангелия XII в.

В. Фаворский
Плач Ярославны
Набросок из альбома
1937





Титульный разворот к изданию «Слова» 1938



Певец
Гравюра. 1937—1939 (?)

Итак, четыре варианта, четыре «Слова» — это и одно слово Фаворского, целый мир, в нем есть свои связи, свои сквозные мотивы, свои ходы сообщения, которые можно реконструировать, мир, где есть историческое время «Слова» и «время Фаворского»,— теперь уже тоже категория историческая.

*

Работа над «Словом» прежде всего выдает в Фаворском художника, наделенного чувством исторической памяти. Он и раньше ощущал себя в истории. То был библейский эпос «Книги Руфь» или «Фамари», либо русский XVIII век в гравюрах к повестям о Петре или Ломоносове, либо эпос революции и гражданской войны. Обращение к началу русской истории отвечало глубокой склонности Фаворского к отечественной культуре. «Слово» начинает длинный ряд его работ на темы ранней русской истории, которые тянутся одна за другой до конца жизни художника. Почти минуя традицию XIX века, который не был так чувствителен к древнерусскому, как наше время, Фаворский через «Слово» обращался к искусству Древней Руси. С годами и сам автор гравюр к «Слову» или «Борису Годунову» станет казаться своим современникам неким историческим персонажем, будет позировать Н. Чернышеву для образа Дионисия. (Когда-то Вяч. Иванов писал про Хлебникова: «Он подобен автору «Слова о полку Игореве», чудом дожившему до нашего времени».)
Собирание древней русской культуры перед войной и особенно после нее проходило под знаком «Слова о полку Игореве», но к нему обычно подверстывали те памятники русской архитектуры или живописи, в которых можно было усмотреть черты героики. Фаворского всегда привлекала и другая сторона культуры Древней Руси, то, что он называл «монументальной лирикой». В его гравюрах можно вычитать не только отзвуки образов Дмитрия Солунского, но и «Ярославской Оранты», новгородского «Положения во гроб», вплоть до рублевской «Троицы», одного из ангелов которой в последний год своей работы над «Словом» он награвировал для Загорского музея.
Многие годы жизни Фаворского были связаны с Загорском. Здесь он жил, здесь выросли его сыновья, старший из которых, очень талантливый Никита тоже был предрасположен к истории, гравировал виды Троице-Сергиевой лавры и иллюстрировал «Капитанскую дочку». Кажется, последнее «Слово» Фаворского сделано тоже с воспоминанием о годах в Загорске. Архитектура лавры, иконы письма Андрея Рублева, богатейшая ризница Троицкого собора, где хранились рукописные книги, прикладные изделия, были для Фаворского открытой книгой.
Связь с историей в роду Фаворских была, можно сказать, еще и биографической, фамильной. В 1938 году Владимир Андреевич расписывал Петровский зал московского Исторического музея, того самого, который в конце прошлого века построил его дед по матери архитектор Владимир Осипович Шервуд. Не так уж удивительно, что у Фаворского был вкус к историческому чтению: он читал историю не только по произведениям, которые иллюстрировал, но и по летописям, древним текстам, и в макете «Слова» размечал текст не в переводе, а по языку подлинника. Уже специально для «Слова» он изучал шрифт и орнаментику древних рукописей в Рукописном отделе Ленинской библиотеки, хотя многое или подобное видел раньше, знал в лицо. Когда он иллюстрировал «Бориса Годунова», то обращался прямо к современнику «смутного времени», к «летописной книге», приписываемой князю И. Катыреву-Ростовскому, отыскивая «словесный портрет» нужных ему исторических персонажей. Когда делал гравюры к «Слову» — перечитывал и летописи о походе Игоря: «летопись в некоторых чертах конкретнее рассказывает об этом походе», считал он. В гравюре Фаворского «Битва с половцами» раненый Игорь снимает шлем, чтобы дружинники его узнали и собрались вокруг. Эта подробность отсутствует в тексте поэмы и известна только по Ипатьевской летописи: «Тогда по божьей воле ранили Игоря в руку и омертвела его рука. И опечалились все полку его... Игорь же в это время был на коне, так как был ранен и поспешил к ним, пытаясь возвратить их к остальным полкам. Но заметив, что слишком отдалился от своих, сняв шлем, поскакал назад к своему полку, ибо уже узнали его...»
Особенно внимателен к историческим реликвиям Фаворский был в своем последнем «Слове», предназначенном детям. Подобно летописцу, он несколько раз неторопливо и бесхитростно рассказывал о каждой гравюре, стараясь дополнить их начатками исторических знаний.
Сергей Эйзенштейн, ставивший своего «Александра Невского» в те же годы, когда Фаворский начинал работу над «Словом», писал об этом вдруг пробудившемся интересе к реальной истории: «А как ходили в XIII веке? Как говорили, как ели, как стояли? Неужели застилизовать экран под обаятельные горельефы бронзовых ворот Софийского собора, даже несколько







Боян
Гравюра
1948





Певец
Фронтиспис
к изданию «Слова»
1952

более молодой Кенигсбергской летописи? Как «расправиться» с костюмами, невольно диктующими «иконописный» жест новгородского письма? Где пощупать живое общение с этими далекими и вместе с тем близкими людьми? Смотришь с их стен и башен на тот пейзаж, на который глядели они, и стараешься проникнуть в тайну их ушедших глаз. Стараешься уловить ритм их движения через осязание тех редких сохранившихся вещей, что прошли через их руки... Пытаешься вшагаться в их походку... Но все не то и все не так... Мы любуемся неподражаемым совершенством Спас-Нередицы. Чистота линий и стройность пропорций этого памятника XII века вряд ли знают равных себе. Эти камни видели Александра. Александр видел эти камни... Здание прекрасно, но связующий нас язык — еще язык эстетики, пропорций, совершенства линий. Нет еще живого общения...» Чтение сквозь памятник, сквозь литературное произведение, сквозь слово, прямой и открытый выход на сцену отечественной истории отвечали тому пафосу исторического самосознания, который еще в канун войны начал новую эпоху исторической иллюстрации в кино и литературе.

Собственно, перед Фаворским стояли и те же, и не те проблемы. Повествование по законам кинематографической прозы более прозрачно по отношению к живым картинам истории, чем графика, особенно гравюра с ее гравюрными условностями. Сколько ни ходил Фаворский вокруг «Слова» или за пределы «Слова», задача истолкования стиля литературного произведения оставалась для него главной. (Другое дело, что в ту эпоху перестали различать стиль и стилизацию и первые гравюры Фаворского к «Слову» упрекали за «неодухотворенность».) Чувство стиля предохраняло его здесь от исторической декорации и исторической бутафории, равно как и от разрушения исторической рамы. «Слово» для Фаворского — эпическое произведение, поэма высокого строя чувств и огромного по охвату содержания. Строго говоря, художник еще до «Слова» создавал свой гравюрный эпос, теперь он перешел к постижению национального. Закономерно, что работе над древнерусским эпосом сопутствовало иллюстрирование им калмыцкого эпоса «Джангар» или казахского — «Манас». Задачи постижения эпоса как особого жанра позволили ему по-своему сочетать поэтические символы и исторические реалии.

Обращение к культуре Древней Руси имело для современного бытия «Слова» особое значение, так как «подлинная рукопись

На стр. 40—41
На выставке
«Слово о полку
Игореве»
в Литературном музее
1938
Фотография

Левкасные доски
с росписями и текстом
«Слова»
Росписи
В. А. Фаворского
Шрифт
Б. В. Грозевского
и Д. Н. Афанасьева









по своему почерку весьма древняя» была утрачена и дошла до нас в книжном варианте начала прошлого века. Вернуть памятник на свое историческое место — значило освободить его от позднейших наслоений. Этим можно объяснить и опыты полухудожественного-полудокументального комментирования «Слова» памятниками искусства и материальной культуры (подлинными реалиями XII века — века «Слова»), и появление всякого рода графических стилизаций, вплоть до попыток имитации «Слова» под древнерусскую рукописную книгу, как это делали, например, художники-палешане. Фаворский тоже обращался к историческим реалиям, но перефразировал их на свой гравюрный лад, выстраивая зримый план поэмы согласно своему пониманию пространства и духа эпоса.

Пространственное понимание Фаворским эпоса как силуэта, жеста («даже печаль Ярославны выражается в действии») относится еще к довоенному «Слову». В этом смысле можно сказать, что с каждым новым вариантом Фаворский разворачивал действие в фас, на зрителя. К силуэту Фаворский прибегал и раньше, но тогда силуэт был решен как тема черного и белого, черной массы пятна и воздуха белого листа — одной из главных проблем его графики. Здесь, в «Слове», эта проблема остается, но черное еще и прочтено, проработано белым штрихом. «Белым штрихом на черном,— пояснял Фаворский,— легко передать яркую молнию, блеск воды... блеск оружия и кольчуг». Тем самым белый штрих, штрих на черном создавал особую фактуру, шум или звук, привнося в изображение некое орнаментальное начало, которое для Фаворского было подобием музыкального. Потом, в левкасах для выставки роль орнамента будет выполнять не само изображение, не только буквицы, а сами доски-страницы «Слова», написанные древнерусским полууставом. И когда он перейдет к развернутому повествованию, к сценам и картинам, орнамент должен будет не только удерживать их на страницах книги, но сохранять в раме истории и в границах жанра поэмы. В последнем варианте Фаворский будет гравировать отдельные доски как целые орнаментальные рамы, куда он заключит каждую разворотную иллюстрацию. Эти доски, напечатанные вторым терракотовым цветом, будут выполнять роль «вторых голосов» в гравюрной партитуре «Слова».

В сущности, в «Словах» Фаворского нет очень уж замысловатых символов. По нынешнему времени, они довольно просты, даже несколько простоваты. Тут сказалась предметность его искусства, которая может показаться сегодня наивной или архаичной. Даже в первом «Слове», где образы поэмы выстроены в кратких и строгих аллегориях, смысл их прочитывается и ясно соотносится с текстом. Но соотнесен особым образом, близким тому, который Д. Лихачев в своей последней книге о «Слове» называет «поэтикой внутренней повторяемости». Трижды Фаворский повторяет атрибуты русского воинства, дважды — заставку с изображением куста репейника, чертополоха, у него это атрибуты чужой «незнаемой земли», символ половецкого нашествия: они предваряют «сон Святослава» и рассказ о гибели дружины Изяслава.

Так и мелкие украшения, которыми Фаворский не только выкладывает орнамент страниц: они содержат и некий смысл, скрытые и не очень скрытые символы. И бусина, и перстень, и лебедь, и братина в виде утицы — в первом издании; и плетенка, узел, фибула — в последнем, как замкнутая и сомкнутая форма, поэтому тоже знаменуют тему согласия, единства, единения — главную в «Слове». Чередование их иногда буквально соотнесено с текстом поэмы. И совсем не случайно, что в последнем издании рассказ о нашествии половцев едва ли не всякий раз сопровождает одна и та же концовка, где переплетены головы грифов, как это было когда-то в «зверином» орнаменте. Или в первом своем «Слове» Фаворский тоже, вероятно, не случайно чаще других повторяет гравюрку в виде кольца с камнем, перстня, по очертаниям своим напоминающим букву «о». Такое сравнение вполне допустимо: его гравюры всегда сохраняли начала знака, в чем мастер видел особый смысл их связи со шрифтом книги. Но буква «о», по понятиям Фаворского, еще и гласная, знак устной речи, буква, в которой «как бы изображается голосовой жест». По одному недавнему наблюдению, «акцентированный «о» в поэтической фразе придает картине объемность и печальный, замедленный ритм...». Про это вроде не помышлял Фаворский, повторяя в книге гравюрную концовку, впрочем, повторял не совсем случайно; первое его «Слово» печаталось прямо с досок, и мастер тринадцать раз должен был гравировать то ли перстень, то ли букву «о». «Исход битвы уже предсказан плачем «о»,— замечает О. Сулейменов. Нечто подобное можно вычитать и в первом гравюрном переложении «Слова». Так или иначе, все эти гравюрные рефрены сближали книжное «Слово» с песнью.

Дальнейший путь озвучивания «Слова» изменил масштаб работы Фаворского, хотя он не делал различия между гравюрой и фреской, был монументален и в малом. Буквально через полгода

Плач Ярославны
Подготовительный
рисунок для гравюры
1937

Плач Ярославны
Эскиз
к левкасной доске
1938





Великая Панагия
(Оранта)
Икона XII в.



9

Не копья поют на Дунае, —
То слышен мне глас Ярославны: [57]
Кукушкой неузнанной рано
Кукует она:

«Полечу я кукушкой,
Говорит, по Дунаю, [58]
Омочу рукав я бобровый
Во Каяле-реке,
Оботру я князю
Раны кровавые



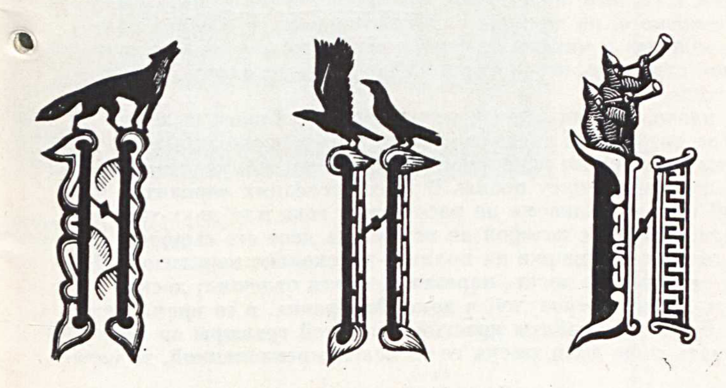
Плач Ярославны
Гравюра к изданию
1938 г.

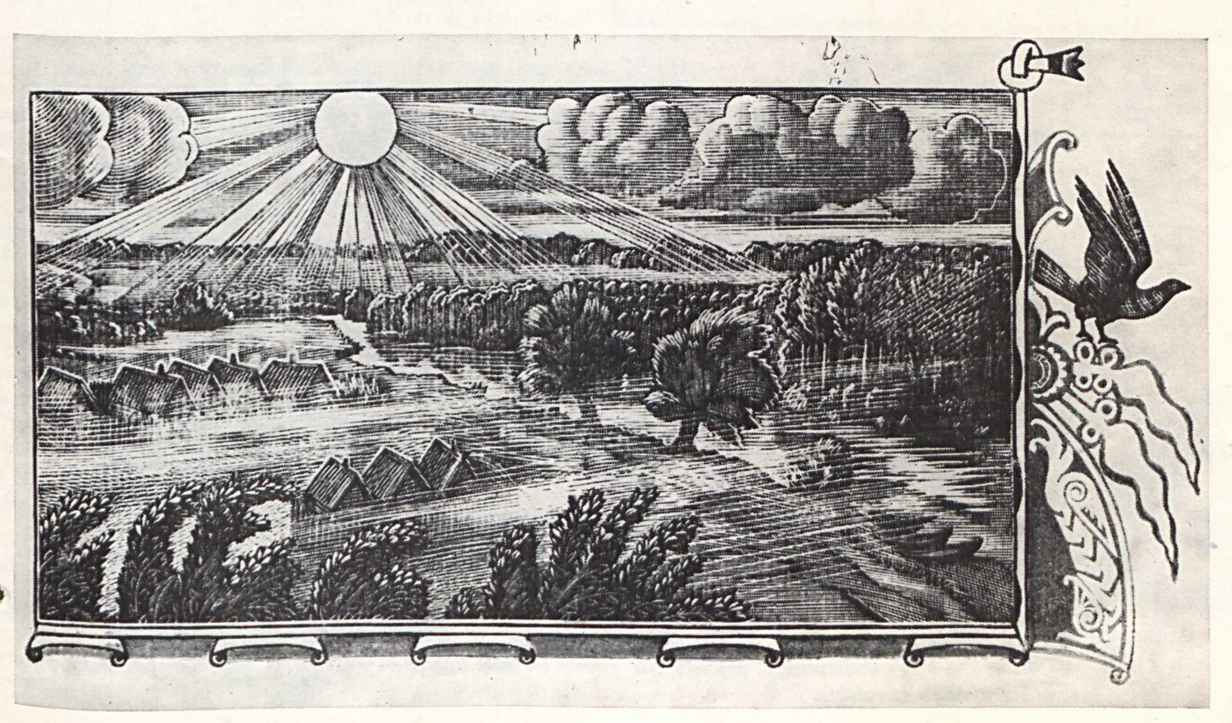
после первого маленького «Слова» он со своими учениками пишет темперой на больших левкасных досках текст и иллюстрации поэмы. Они не сохранились. Сколько можно судить по эскизам и фотографиям, семнадцать таких досок, расположенных по периметру зала старого здания Литературного музея на Моховой, были чем-то вроде скрижалей, создавая подобие некоего храма «Слова» как первой книги русской культуры.
Замысел «Слова» у Фаворского разрастался.
Рассматривать этот процесс как постепенное вхождение мастера в тему, развертывание ее, медленное чтение и перечитывание здесь недостаточно. Слишком скорым стал сам шаг истории. Время «Слова» и «время Фаворского» оказалось почти единым.

*

Годы работы Фаворского над «Словом» пришлись на время вблизи последней войны и время сразу после нее, и она внесла свои коррективы в истолкование древнего эпоса. Само «Слово о полку Игореве» вышло тогда со страниц хрестоматий по древнерусской литературе, став где-то рядом с «Медным всадником» или «Войной и миром», среди первых святынь русского слова, которому клялись и которым клялись. «Час мужества пробил на наших часах, И мужество нас не покинет. Не страшно под пулями мертвыми лечь, Не горько остаться без крова,— И мы сохраним тебя, русская речь, Великое русское слово». Сказано это Анной Ахматовой не прямо про «Слово о полку Игореве», но и про него тоже. История вплотную придвинулась к современности.
Так и у Фаворского исторические образы, оставаясь строго историческими, гравюрные — гравюрными, отражались в зеркале Отечественной войны. Про одну из своих послевоенных гравюр («Разговор Игоря с Донцом») он позднее рассказывал: «Это уже не незнаемая земля, а родная, идущая от нас река и она как родная разговаривает с Игорем... Так, в последнюю Отечественную войну наши солдаты, наверно, разговаривали с родной рекой Волгой». (Когда же мастер только награвировал эту иллюстрацию, он сомневался: «Многим нравится, где Игорь сидит под дубом, но это лирическая вещь, не совсем подходит к «Слову о полку», она немножко в другом стиле».)
В его гравюрах времен войны «Слово» жило за пределами поэмы. Почти гравюрная цитата в портрете Александра Невского из серии «Великие русские полководцы» прямо напоминает о «Слове». Исторический образ соединился с литературным, военный с предвоенным не только по внешним признакам. Это все тот же

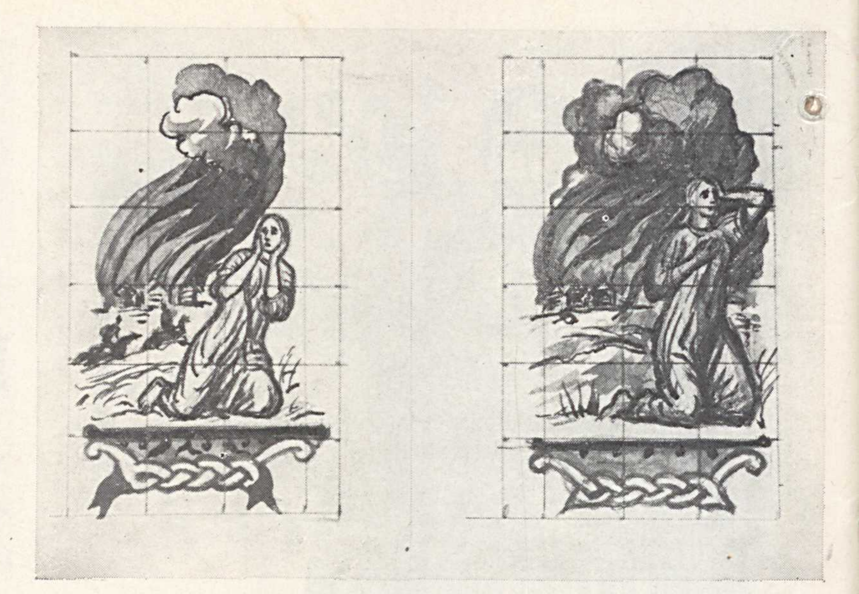
Инициалы
к изданию 1952 г.





Плач Ярославны
Гравюра к изданию
1952 г.





образ «воина и коня», который отыскал Фаворский еще на довоенных дорогах к «Слову». В этой маленькой гравюрке, которая впервые появилась на фронтисписе «Слова» 1938 года, уже заключен был некий момент художественного предчувствия, в котором мы, как правило, отказываем художнику или поэту, редко говорим о них как об историках, хотя потом вспоминаем историю чаще в образах, чем в исторических фактах. Можно сказать, что эта гравюра стала эпиграфом ко всем будущим словам Фаворского о «Слове» как краткая и емкая гравюрная формула. Черный силуэт коня и воина с длинным копьем в руке; воина, будто вросшего в землю, но готового «вступить в стремя», что означало — выступить в поход. Фронтиспис населен еще множеством символов «Слова» — вестников затмения (здесь и волки, воющие в степи, и лебеди и соколы, кружащие в небе, и черное солнце затмения). Но, кроме того, это единственная из всех гравюр в книге, напечатанная черной краской. Все другие, как в древнерусской книге — красной. Подобно черно-белому кадру в цветном фильме, она кажется неожиданно суровой. Теперь, когда мы уже знаем, какие испытания начнутся через три года, эта гравюрная миниатюра читается не только эпиграфом к поэме XII века, но одним из знаков грозового кануна Отечественной войны. Впрочем, вероятно, воспринималась так и тогда: образ воина, стоящего на страже, отвечал духу не только Игорева времени.

Где-то у Фаворского сказано, что фронтиспис может быть разного типа: это не всегда герб книги, передающий ее содержание в символе, это может быть и портрет автора. Фаворский начинал с символа, вплотную придвинув нас к эпической геронике поэмы, но идя от гравюрной символики к гравюрному повествованию, он и здесь двигался «в сторону Автора». Собственно, еще до войны наряду с изображением воина с копьем у Фаворского существовали гравюры воина с гуслями, сошедшего как будто с того же коня. Такой гравюрный зачин мог бы еще больше сблизить книгу Фаворского с древнерусской книгой, которая, как известно, нередко открывалась изображением автора-евангелиста. Но, отложив гравюру с автором, Фаворский шел к этому долго — шел через образ вещего Бояна. Это можно истолковать по-разному, образ старца с гуслями в руках был канонизирован традицией русской исторической картины и впервые появляется у Фаворского в левкасах, где он как раз ближе всего к этой традиции. Но образ Бояна еще и наглядно входил в число образов поэмы, в то время как образ Автора присутствовал только прямой речью, голосом. Именно в этом направлении, к озвучиванию «Слова», как мы уже знаем, и двигался Фаворский. И неудивительно, что в гравюре к неосуществленному изданию 1948 года он отказывается от эскиза, где Боян был окружен одинаковыми фигурами воинов, предпочтя ему певца, которого «слушают», слушают «князья галицкие, и новгородские, и киевские, и московские, и ростовские, и тверские». Так в гравюрную интерпретацию вошел мотив произнесения «Слова», соборности его исполнения и восприятия. «На заре русской поэзии процесс поэтического творчества ничего общего с грамотой не имел,— писал переводчик «Слова» Николай Заболоцкий.— Не рукопись лежала перед песнетворцем, но гусли...». Только в последнем варианте «Слова» Автор возьмет у Бояна гусли и займет свое место на фронтисписе. Это не повторение довоенной гравюры, теперь перед нами не одиноко сидящая фигура воина с гуслями. Автор вовлечен в число действующих лиц, он и рассказчик, и соучастник битвы. Словно повинуясь его слову и жесту руки, тут же на втором плане гравюры раскинулся шатер, летят птицы, выступает в поход дружина Игоря.

Гравюра на фронтисписе, хотя и заключена в орнаментальную рамку, но не замкнута в ней, изображение выступает за ее край, в направлении титульного листа. Туда обращен жест руки автора «Слова», туда, к титульному листу, который Фаворский называл «дверью в книгу», движется дружина Игоря. Тут мы вступаем в силовое поле книги, выстроенной по особым правилам Фаворского, но должны от них отвлечься, ибо перед нами четыре «Слова» и читать их одновременно можно, только раскрыв на одной странице, остановившись на каком-то одном образе или мотиве.

Мотив плача, оплакивания в послевоенном «Слове» вынесен прямо на титульный лист, он стал одним из главных и в книге — как тема гравюрного реквиема. Очевидно, это получилось не только согласно тексту поэмы. В двух последних вариантах Фаворский шел за «Словом» на расстоянии года или двух-трех от последней войны, с которой не вернулись двое его сыновей. Две маленькие гравюрки на полях — но сколько вариантов! Один из них он довел до доски, нарезал, а потом отложил; доска и теперь лежит нетронутой в доме Фаворских, в то время как другие буквально забиты краской. Для этой гравюры он попросил позировать свою дочь, рисуя ее то коленопреклоненной, то зала-

Дева
Гравюра на полях
к изданию 1952 г.







Пониженные стяги,
мечи, щит и секира
Гравюра к изданию
1938 г.



5

Но Русской земле
Завопила по нем —
Вопленница,
И заметалася —
Жальница,
Мыкая жаркое горе свое,
Как неугасимый огнь
Погребальный. [27]

Русские жены восплакались,
Так причитая:
«Уж как нам своих милых, любимых —
Ни мыслию смыслить,

Плачущие жены
Гравюра на полях
к изданию 1952 г.

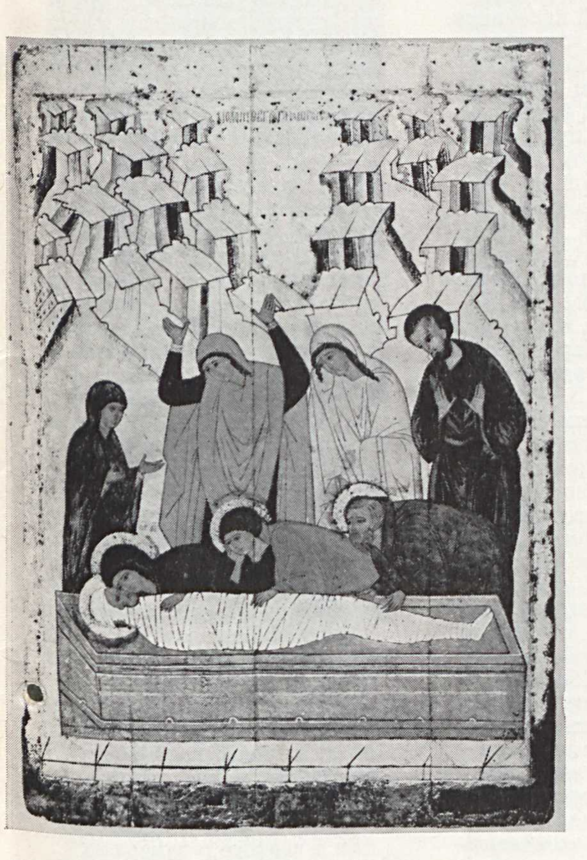




мывающей руки за голову. Дыхание войны, может быть, нигде так непосредственно не коснулось его работ, как в этих набросках. Рассматривая их, словно ощущаешь те усилия, которые делал мастер, чтобы сохранить живое чувство и подняться выше, освободиться от слишком конкретного жеста, излишних эмоций, лишних подробностей и выйти к сдержанному достоинству эпоса.
Мотив оплакивания как самостоятельный в довоенном книжном «Слове» у Фаворского отсутствовал, он читался либо за скобками заставок с изображением поля после битвы или «пониженных» стягов, либо роль его была передана Ярославне, ее тонкому силуэту, чуть откинутому назад, с воздетыми кверху руками (как на иконах Ярославской Оранты или новгородского оплакивания), обращенными с мольбой скорее к небу, чем к родной земле. И на левкасной доске в этой фигуре тоже больше порыва,

На стр. 44
Плачущие жены
Рисунок из макета
1945—1948

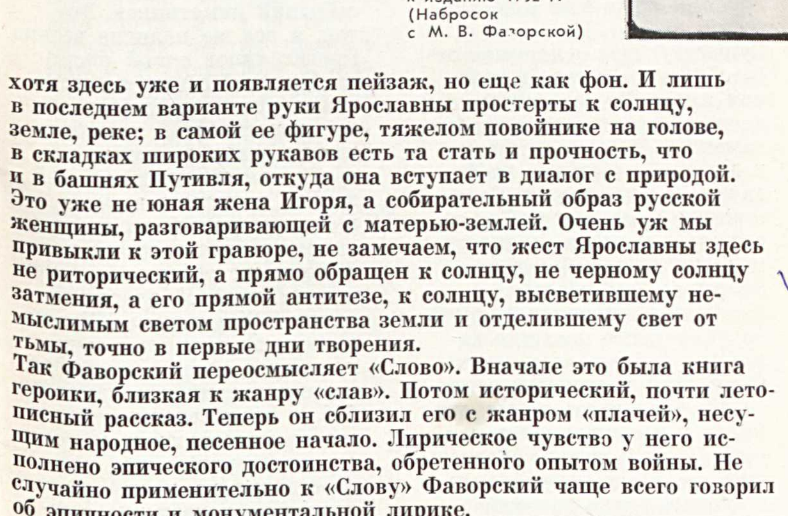
Дева
Эскизы к гравюре
1950—1951



Положение во гроб
Икона конца XV века



Дева
Подготовительный
рисунок
для гравюры
к изданию 1952 г.
(Набросок
с М. В. Фаворской)



хотя здесь уже и появляется пейзаж, но еще как фон. И лишь в последнем варианте руки Ярославны простерты к солнцу, земле, реке; в самой ее фигуре, тяжелом повойнике на голове, в складках широких рукавов есть та стать и прочность, что и в башнях Путивля, откуда она вступает в диалог с природой. Это уже не юная жена Игоря, а собирательный образ русской женщины, разговаривающей с матерью-землей. Очень уж мы привыкли к этой гравюре, не замечаем, что жест Ярославны здесь не риторический, а прямо обращен к солнцу, не черному солнцу затмения, а его прямой антитезе, к солнцу, высветившему немыслимым светом пространства земли и отделившему свет от тьмы, точно в первые дни творения.
Так Фаворский переосмысляет «Слово». Вначале это была книга героики, близкая к жанру «слав». Потом исторический, почти летописный рассказ. Теперь он сблизил его с жанром «плачей», несущим народное, песенное начало. Лирическое чувство у него исполнено эпического достоинства, обретенного опытом войны. Не случайно применительно к «Слову» Фаворский чаще всего говорил об эпичности и монументальной лирике.
«Другое это то.—пишет он в письме В. Конашевичу,— что я раньше, особенно в юности, с гордостью считал, что я совсем не лирик, что навязывать чувства кому-либо не хорошо, что чувство будет у зрителя, а я даю вещи. А теперь, по-видимому, на старости лет я становлюсь лириком и хорошо это или плохо, не знаю, но нравится всем больше. Даже из «Слова» выбирают лирические моменты, а не битвы. Вот как все мудрено оказывается, и это я еще не обдумал как следует...»

Фото к блоку
«800 лет — «Слову о полку Игореве»:
В. Евстегнеев, Д. Белоус





Новая книга Н. Воронова * — первое историко-теоретическое исследование особенностей советской монументальной пластики, одной из ведущих областей нашей художественной культуры последних десятилетий. Наиболее ценная черта книги — исторический подход к явлениям недавнего прошлого и наших дней, умение анализировать текущую художественную практику как часть развития советского искусства в целом, умение оценивать новые произведения теми мерками, которые привычно используются в искусствоведческой литературе только в отношении явлений, уже получивших признание и проверенных временем.

Безусловно, такую возможность исследователю предоставлял сам материал — наша монументальная скульптура, первые шаги которой, связанные с ленинским планом монументальной пропаганды, определили весь ее путь и место, которое она заняла в пластической культуре XX века. Расцвет монументальной скульптуры последних двух десятилетий явился подтверждением взятой изначала идейной позиции, ставки на содержательность, на прославление подвига во имя человечества. Новый этап развития советской монументальной скульптуры характеризуется усложнением образной структуры, выходом к ансамблевым решениям, к градостроительным задачам, в которые активно и по-новому включается монумент.

Зрительный ряд книги говорит сам за себя. Но книга Н. Воронова интересна не столько верно подобранным зрительным рядом, умением выявить в нем логику развития пластических идей, сколько анализом социальной подоплеки этого развития, стремлением систематизировать материал — с тем чтобы вскрыть смысл творческих устремлений, связанных с изменениями общественных требований к памятнику как исторической памяти народа. Текст книги читается с увлечением именно потому, что содержит описание процессов во всем их богатстве, с ярко очерченными индивидуальностями ведущих скульпторов.

Наиболее сильные стороны работы — экономико-социальный и социально-психологический аспекты рассмотрения материала, проведенные автором в первой главе, анализ стилистических особенностей пластики 1960—1980-х годов, разделы, посвященные воинским мемориалам, разбор памятников России и Грузии. Читатель заражается серьезностью авторского тона, видит воочию значительность труда советских художников-монументалистов. Текст Н. Воронова представляет материал для размышления, для сопоставления с собственными наблюдениями; это увлекательная и одновременно умная книга, она отвечает потребности в серьезном чтении, которая вытесняет в настоящий момент господствовавшую совсем недавно потребность в альбомных изданиях. Любое самостоятельное исследование вызывает желание предъявлять к нему требования по линии «жаль, что в нем нет еще и этого». И мы, закрывая с интересом прочитанную книгу, тоже можем сказать — жаль, что мало написано о деревенских воинских мемориалах, жаль, что автор не включил в свой труд чисто характерные памятники последних лет, жаль, что не остановился специально на роли шрифтов и поэтического слова, высеченного в камне... Но потребность в большей полноте охвата материала — признак того, что материал содержателен и освещение его удалось. Надо только продолжить труд.

Н. Степанян

* Воронов Н. В. Советская монументальная скульптура. 1960—1980. М., Искусство, 1984.



Каменным бабам не везет. Издавна и по сей день привлекая к себе внимание, интригуя воображение досужего путника и вызывая интерес ученых, каменные бабы, в отличие от своих сверстников — памятников энеолита и средневековья, никак не удостоятся равноправного с ними положения.

Парадоксально, но факт: мы имеем в настоящее время свыше тысячи каменных баб, сохранившихся целиком или фрагментарно, нам известно, что их было в десятки раз больше, перед нами наследие монументальной скульптуры, в принципе сопоставимое с наследием культур Древнего Египта, Древней Греции или Месопотамии—и в то же время до сих пор не имелось монографии, специально посвященной каменным бабам, за исключением каталогов С. А. Плетневой и Л. П. Крыловой. Чем это можно объяснить? Причин, думается, несколько. Прежде всего каменные бабы недооценены как значительные произведения искусства. В свою очередь традиционное исключение памятников из истории искусств (тщетно искать серьезное освещение каменных баб в каком-либо из наших порой многотомных изданий по истории отечественного или всемирного искусства), возможно, связано с их кажущейся, на первый взгляд, одинаковостью. На самом деле их «каноничность» должна быть понята совершенно иначе, так как она правильно научно интерпретируется в отношении к искусству Древнего Египта или средневековой иконописи. Но есть еще одна причина такого удивительного невнимания к каменным бабам. Она странным образом заключается в... отсутствии проблемы. Как так? Да очень просто. Вот уже 60 с лишком лет после Н. И. Веселовского (к тому же, попутно заметим, дурно понятого) установилась «окончательная» точка зрения на каменные бабы как на изделия половцев, и в результате за ними закрепилась жесткая хронологическая атрибуция — конец XI—XII век, которую мы увидим на этикетках в любом музее, где есть бабы. Единодушие ученых в этом вопросе поистине удивительно! А что может быть унылее окончательно решенного вопроса? Стоит ли тогда удивляться, что мимо каменных баб проходят исследователи. Однако, помимо того, что кто бы и когда бы ни ставил каменные бабы, нужно увидеть и раскрыть в них памятники исключительного культурного и в том числе — художественного значения, помимо этого, существующее сейчас категорическое утверждение в качестве окончательного ответа на вопрос о создателях и времени создания каменных баб вызывает серьезные возражения. Первое, что приходит в голову,— как десятки тысяч памятников монументальной пластики, имеющих к тому же большую стилистическую дистанцию между собой, уложить в прокрустово ложе века с небольшим?

Существующее положение небезобидно не только в научном плане. Не осознанные как древние памятники искусства, каменные бабы не получают и должной заботы по их физической сохранности. Большинство каменных баб до настоящего времени «хранится» под открытым небом и непрерывно разрушается.

Попытки по-новому взглянуть на уникальное наследие каменных баб делались, но то были лишь постановка вопроса. Необходимость книги, специально посвященной каменным бабам и притом обладающей творческим подходом к проблеме, давно назрела.

И такая книга появилась. Это книга львовского историка Ярослава Романовича Дашкевича и польского ученого Эдварда Трыярского «Каменные бабы причерноморских степей» *. Исследование, описывающее коллекцию памятников Аскании-Нова, впервые серьезно пересматривает весь круг вопросов, связанных с проблемой каменных баб. В книге с исключительной полнотой и научной добросовестностью даются обзор литературы, история вопроса, очерчивается ареал распространения каменных баб, выясняется количество некогда существовавших памятников, а картина их истребления при сохранении строгой научности приобретает драматизм летописи очевидца. Ученые поднимают вопросы типологии, семантики, хронологии, этноса... Книга включает петроархеологическое исследование асканийской коллекции. В приложении приводятся данные петрографического анализа каменных баб из Аскании-Нова, произведенного Е. П. Рыбачок и А. В. Филипповой-Путий, что сделано впервые.

В книге представлены фоторепродукции 17 памятников с четырех точек зрения. Хотя качество фотографий оставляет желать лучшего, что, конечно, связано с полиграфическими и иными возможностями издательства, хочется подчеркнуть выгодное отличие такой публикации памятников от широко используемых прорисовок, снимающих саму проблему пластического качества каменных баб (С. А. Плетнева) или фотофиксации какой-либо одной точки зрения (Л. П. Крылова). В иллюстративный материал включены микрофотографии каменных пород, из которых изготовлены шесть памятников. Текст книги сопровождается указателем именным, этнонимическим, историко-географическим, составленным Аурелией Подгурской.

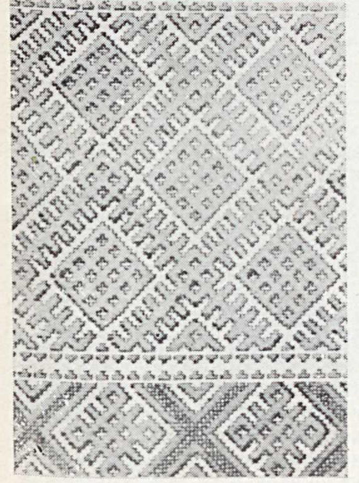
Как почти всегда при издании труда, предлагающего новый взгляд на исследуемый материал, некоторые утверждения книги спорны, но, думается, спор этот может оказаться много плодотворнее существовавшего долгие десятилетия в вопросе о каменных бабах согласного молчания. Я бы, в частности, не согласился с тем выводом, который делает Я. Дашкевич из своей самой по себе плодотворной мысли о деформирующем воздействии эстетических вкусов коллекционеров каменных баб XIX века на типологическую полноту современных собраний памятников. Это так, и все же наличие весьма многих типов одной иконографической схемы и определенно устанавливаемых связей пластической традиции между очень разновременными памятниками, на мой взгляд, допускает возможность построения их эволюционного стилистического ряда. К тому же эстетические концепции мировой пластики конца XIX — начала XX века позволяют принципиально по-новому оценить художественные достоинства каменных баб, и здесь вполне возможны компенсирующие моменты, аналогичные тем, что «поставили на место» прежде несколько переоценивавшуюся пластику Бенина и, напротив, выдвинули в ранг наиболее значительных памятников Африки — скульптуру культуры Нок.

Нужно сказать вообще, что книга не дает искусствоведческого эстетико-стилисти-

* Дашкевич Я. Р., Трыярски Э. Каменные бабы причерноморских степей. Коллекция из Аскании-Нова.
Издание Польской Академии наук. Вроцлав-Варшава-Краков-Гданьск-Лодзь. 1982.

ческого анализа описываемых каменных баб, но создает прочный фундамент для него. Хочется думать, что книга Я. Дашкевича и Э. Тryярского — первая ласточка подобной литературы о нашем замечательном отечественном художественном наследии, и вдвойне отрадно, что она плод интернационального содружества ученых двух стран. Само издание книги о каменных бабах из Аскании-Нова в ПНР — красноречивое свидетельство международного признания культурной значимости этих памятников монументальной пластики.

В. Соловьев



Книга Г. Н. Климовой «Текстильный орнамент коми» * посвящена рассмотрению трех самостоятельных видов народного творчества коми-зырян и коми-пермяков: ткачества, вязания на спицах и вышивки. В работе широко освещаются вопросы типового состава орнамента, генеалогии некоторых его типов, определяется место отдельных видов узорной техники и типов орнамента коми среди искусства родственных и соседних народов.

Основанием для тех обобщений и выводов, которые делает автор, послужила большая поисковая и исследовательская работа, проводимая Г. Н. Климовой в рамках сектора этнографии Института языка, литературы и истории Коми филиала АН СССР. Ею предприняты десятки экспедиций и командировок в различные районы Коми АССР, Пермскую область, в местные и центральные музеи и архивы.

В результате собран обширнейший материал, позволивший охарактеризовать народные художественные традиции коми. Рецензируемая работа является не первым трудом автора, посвященным народному искусству коми. В 1978 году вышла ее книга «Узорное вязание коми». Новая книга как бы продолжает и развивает предыдущее издание.

Автор подчеркивает, что орнамент является одной из основных составных частей народного творчества коми в конце XIX — начале XX века. В это время ассортимент изделий с орнаментальными мотивами, производимых в крестьянском хозяйстве коми и коми-пермяков, был довольно разнообразным. Узорные изделия, рассматриваемые в совокупности, несут в себе информацию, которая позволяет решать вопросы классификации орнамента, происхождения и развития его типов, определять пространственно-временную трансмиссию орнаментальных мотивов.

Орнамент не существует вне материала, способов исполнения изделий и вне колористического решения. Именно поэтому в книге Г. Н. Климовой рассматриваются не только непосредственно сами узоры, но и тот материал, в котором они нашли свое воплощение. Помимо описания технических условий анализируются возможности тех или иных видов узорной техники и предпринимается попытка показать, какую роль играет собственно техника в процессе эволюции орнамента. Орнаментированные изделия рассматриваются как с точки зрения их формальных признаков (формы, размеры, покроя), так и в функциональном плане (бытовая, поло-возрастная и обрядовые функции). Орнамент разбирается в книге и схематически, и композиционно.

В композиционном отношении узоры, характерные для коми, систематизируются по составу ритмично повторяющихся частей и с точки зрения симметрии: все орнаментальные композиции, наличествующие в народном искусстве коми и коми-пермяков, сводимы к нескольким категориям: бордюру, сетчатому узору и т. д.

Однако обширность территории, на которой проживают народы коми, достаточно слабые связи между ними привели к тому, что у них сложился целый ряд диалектных и этнографических групп, культура которых имеет свои особенности.

Исходя из этого, автор выделяет локальные варианты узоров, картографирует проявления тех или иных видов узорной техники применительно к определенным культурным ареалам. Карты позволяют выявить степень освоения населением различных регионов специфических групп узоров и дают возможность проанализировать отдельные виды искусства народов коми в контексте с тенденциями развития тех же самых видов искусств у родственных народов.

Работу Г. Н. Климовой завершает вывод о том, что различные группы узоров, свойственные народному искусству коми, «имеют неодинаковую техническую привязанность, равно как и каждый вид техники оперирует только определенными группами узоров. Выделенные группы узоров и их особенности, связанные с конкретными техническими приемами, как и сами виды техники, бытуют не только в пределах территории народов коми», а имеют широкие аналогии в культуре других народов, что связано и с этническими контактами, и с общими путями развития хозяйства и культуры.

К сожалению, пространственное изучение орнамента коми в значительно меньшей мере подкрепляется в работе его изучением во времени. Недостаточная изученность эволюционных изменений в тех видах народного искусства, которые являются предметом анализа, отчасти можно объяснить ограниченной источниковедческой базой. Книга во многом бы выиграла, если бы можно было четко проследить этапы развития орнамента у коми.

Наиболее очевидным достоинством работы является тщательно подобранный и очень обширный иллюстративный материал. И этот материал, равно как и предлагаемые автором трактовка и выводы вызовут несомненный интерес у исследователей, мастеров декоративно-прикладного искусства и широкого круга любителей народного искусства.

Ю. Шабаев

* Климов Г. Текстильный орнамент коми. Сыктывкар, 1984.



Обильно иллюстрированная книга А. И. Скворцова * обобщает результаты многолетней собирательской и исследовательской работы автора.

Заслугой автора монографии о русской народной пропильной резьбе является та научная смелость, с которой он противопоставляет принятому отношению исследователей к пропильной резьбе как упадочному, позднему явлению в народном искусстве, новый взгляд, утверждающий ее художественную полноценность — от истоков в древнерусской ажурной резьбе народной архитектуры, иконостатов до мебели и других предметов быта.

Сегодня пропильная резьба — наиболее излюбленный вид народного творчества на селе. В нем сохраняется множество исконно русских орнаментальных мотивов. Анализ конкретных произведений выявляет ее национальный характер, образность, праздничность, жизнерадостность.

Четыре главы книги посвящены: истокам этого вида, путям ее развития, формам и мотивам, художественным особенностям. Автор рассматривает многообразные виды и типы орнамента в их различной разработке: в накладной моделированной резьбе, имитирующей глухую рельефную, и более простой, чисто выпиловочной. Конкретно, показано, как сельская народная архитектура перерабатывает черты городских стилей — барокко, классицизма, «русского стиля», модерна. А. И. Скворцов выделяет отдельные «школы» своеобразного плотницкого искусства, связанные с рядом центров отхожего промысла, работавшие главным образом в Москве и Подмосковье, в приемах которых ощущается влияние городских стилей.

Останавливает внимание читателей А. И. Скворцов и на работе архитекторов в народном духе: К. Росси (деревня Глазово под Павловском, 1815 г.), О. Монферрана (парковые постройки в образе крестьянских изб, 1820 г.) и др. Этот путь привел к развитому «русскому стилю» В. Гартьана и И. Ропета и пресловутой «ропетовщине» их последователей. На смену сухому геометризму «русского стиля» пришло увлечение текучими формами модерна. Красноречив пример работ плотницкого центра осеневско-писцовского отхожего промысла (на территории бывш. Ярославской и Костромской губ.). К заслуге автора книги можно отнести и сделанную им классификацию и художественный анализ декоративного оформления основных архитектурных частей — наличников окон как основного декоративного элемента фасада, фронтонов, карнизов, крылец, чердачных светелок и др. Результатом научного обобщения стали выводы о характерном принципе «наборности» узора, пропильной резьбы из отдельных элементов, применяемых во множестве вариантов, сочетаний, о динамизме как одном из основных качеств композиции пропильного узора и ряд иных.

Наглядно выявлена автором связь изменений пропильного узора с изменением характера самой деревянной архитектуры — от объемности к фасадности, и как на каждом новом этапе сохраняется художественное единство. Сопоставляя орнамент пропильной резьбы с просечным железом, автор показывает их большое стилистическое сходство.

Говоря о широком расцвете современного искусства народной пропильной резьбы, автор привлекает внимание к нему архитекторов в области нового сельского проектирования. Книга А. И. Скворцова вносит немалый вклад в изучение современных процессов народного творчества. И хотя горячая увлеченность автора искусством пропильной резьбы где-то нарушает, на мой взгляд, объективность оценок (в частности, например, сам факт преобладания ныне внестилевых работ самодеятельных мастеров свидетельствует о том, что профессиональная высота традиций народного искусства архитектурного декора теперь во многом утрачена), это не снижает большого интереса и пользы книги как для историков и теоретиков декоративного искусства, так и для его практиков.

О. Попова

* Скворцов А. И. Русская народная пропильная резьба. Л., Художник РСФСР, 1984.

Фантазия знатока

Создание маленького и миниатюрного само по себе чрезвычайно увлекательно и представляет особый, почти всегда находящийся на грани с художественным, интерес. Особое место миниатюрные «картинки» занимали в голландсконемецкой культуре. До сих пор хранится в музее города Арнштадта в Тюрингии кукольный город «Mon Plaisir», созданный ценой затраты огромных сил и средств в первой половине XVIII века для герцогини Августы-Доротеи. Можно припомнить в этом ряду и более близкий нам памятник нашей культуры — знаменитый «нащокинский домик», любимое детище друга Пушкина, известного Павла Воиновича Нащокина.

В родстве с такого рода произведениями безусловно находятся игрушки, представленные на этой странице коллекционера. За этими вещами, однако, ощущается и другая культурная традиция — традиция художественного, изящного рукоделия, принятого в русских дворянских семьях, особенно женской их половине: вышивание по канве и бисером, рисование, вырезывание силуэтов, создание «котильонных безделушек». По воспоминаниям самого автора этих вещей — М. Д. Семиз, первым толчком для ее работы над игрушками послужил дядин подарок, сделанный ей в детстве,— специальный набор инструментов, бывший тогда в продаже и, очевидно, достаточно распространенный в быту для занятия детей.

Но для всех, кто знаком с творчеством Милены Душановны Семиз, очевидно, что созданное ею не просто талантливая, мастерская вариация того, что давали пусть даже самые высокие и совершенные образцы такого рода творчества. Это — нечто совершенно особое, то, что может быть оценено как абсолютно самобытное и своеобразное художественное явление.

Несмотря на то что М. Д. Семиз делала игрушки всю жизнь и среди того, что мы сейчас воспринимаем как ее наследие, есть и ее детские куколки, оно в целом сложилось тогда, когда создательница их была очень немолода и переживала трудный период жизни: после войны, в Мышкине, далеко от родного Ленинграда и от бесконечно дорогого ей Эрмитажа, где она, искусствовед, византолог, работала. Поэтому тема воспоминаний — основная тема, лейтмотив ее игрушек. Цель их создания — не просто виртуозная копия предмета, художественная уже в своем миниатюрном совершенстве, а некий поэтический образ. Это становится особенно понятным, если учесть, что Милена Душановна «вспоминала» в своих игрушках не только то, что хранила ее физическая память. Высочайшая, ставшая поистине второй натурой, культура, профессионализм и уникальные знания музейщика позволяют ей с равной свободой «вспомнить» и начало XX века, и любимейшую ею эпоху Пушкина, и век XVIII. С предельной ясностью, каким-то живым, не книжным знанием воспроизводятся не только интерьеры и костюмы, соблюдается удивительная, головокружительная точность многочисленных, нарочито многообразных деталей: формы золотых канделябров, цвет и узор обоев, занавески и ширмы, содержимое комодов и шкафов, пресс-папье и чернильницы, альбомы и веера, ридикюли и гусарские ташки. Живые литературные ассоциации освещают эти воспоминания двойным светом: недаром хозяйка «дворца» указывала среди его обитателей и на Татьяну Ларину, и на Пьера Безухова, и на «румяного, как вербный херувим, затянутого, юного подвижного юношу». Куколки не сливались с образом и не исчерпывали его, их имена указывали на цепь ассоциаций, волновали воображение, расширяли границы их фантастической жизни. Игрушки облекают в плоть то, что можно видеть лишь внутренним взглядом, поэтому точность детали не просто виртуозное воспроизведение увиденного — это покоящаяся на точности знания одна из граней образа.

Точность не только не становится самоцелью, именно она становится источником улыбки. Тщательно одетые по моде своего времени дамы и кавалеры топчут луг, цветы которого — часть вышитой салфетки, крошечная ключница несет на кольце настоящие ключи, изумительный натюрморт из фруктов на праздничном столе не скрывает своего родства с простенькой брошкой, из которого он сделан.

Обретшее плоть прошлое не только не несет на себе печати педантичности музейного предмета, но оборачивается особой, исполненной художественной меры, радостной игрой.

Эта внутренняя направленность творчества Милены Душановны в чем-то сродни творчеству художников «Мира искусства». Совпадает и самое общее — обращение к прошлому, свободное от унылого знаточества и вместе с тем совершенное его знание; совпадает и очень конкретное — возникший на этой основе элемент живой игры, присутствующий в его воссоздании. Чтобы ощутить в творчестве Семиз «мирискусников», достаточно представить себе те комические и пикантные ситуации, в которых предстают герои на их картинах: их «осмеянные поцелуи» под фейерверками дворцовых празднеств; кукольные фигурки великих мира сего, менее живые и естественные, чем статуи окружающих их фонтанов; самые прозаические и малоприличные детали быта, без которых не обходятся любовные похождения галантных маркизов.

Но есть нечто, что отделяет творчество Милены Душановны от этого, казалось бы, столь близкого ей художественного направления. В творчестве художников «Мира искусства» юмор и игра в обращении к прошлому граничат с иронией и гротеском, зачастую его пронизывает трагическая нота печали по ушедшему. Точные знатоки эпох, они очерчивали их в великолепном непогрешимом совершенстве стиля, замкнутыми и отрешенными друг от друга. Во «дворце» Милены Душановны эпохи живут слитно, цельно, объединенные отношением светлой игры и мягкого юмора. В этом, на первый взгляд чуть наивном, подходе есть глубокий и утешительный смысл. В жизни и истории стили и культуры не жили отдельно, разъединенной жизнью, не уходили бесследно, механически сменяя друг друга. В их соседстве, в единстве — большая радостная правда. Этой правде создательницу игрушек научила мудро прожитая жизнь, научил родной Эрмитаж, под крышей которого уживалось прекрасное, созданное чуть ли не всеми временами и народами. Поэтому в «волшебном саду», у «фонтана слез» так естественно гуляют лицеисты и «сомовская дама», а в картинной галерее с бархатными банкетками и зелеными малахитовыми вазами в числе картин, которые рассматривают в монокль знатоки в пудреных париках, мирно висит «Над вечным покоем» Левитана — почтовая марка.

Здесь уместно сказать вообще о материале, которым пользовалась Милена Душановна. «Бросовым» называла его сама художница. Трудное время и трудная жизнь научили ее использовать спичечные коробки для ящиков изящнейших столов, пробки от духов и крышечки от тюбиков с пастами как основу ампирных сервизов строжайшей формы; обрывки птичьих перьев — для вееров, превращать ампулы от лекарств в стройные, узкогорлые бутылки «Вдовы Клико»... Но в этом сказалась не просто необходимость. Как у каждого настоящего художника, материал у Милены Душановны обретал художественный смысл. В преображении его «бросовости» ярко и открыто торжествовали свою победу сила творчества, фантазия, талант и мастерство. Настоящие материалы были бы даже вредны здесь, как не нужны подлинные бриллианты актеру на сцене, настоящие предметы — среди ее декораций. И тут выступает еще одна грань таланта Милены Душановны — театральность. Она — режиссер особого безукоризненного спектакля. В зеленом кабинете, в лиловой гостиной, у пестрого ковра с оружием, под люстрами бальных зал, у бисерных фонтанов идет представление, где красота цвета, точность ритма, совершенство общих композиций выступают художественно равноправно рядом с точностью деталей, виртуозным их исполнением, захватывающим и увлекательным многообразием воссозданных предметов.

Если каждая игрушка в отдельности поражает артистизмом отношения, ювелирностью исполнения и исторической достоверностью, то, составленные в коллекцию, они выявляют еще одно скрытое в них свойство, которое может и должно быть оценено по законам художественного творчества. Его суть в том, что глубоко чувствующее, много пережившее человеческое сердце не только само черпало отраду в высочайшей культуре прошлого, но с удивительной мудростью подарило нам ее образцы, радостно убеждая в возможности их сегодняшней живой жизни.

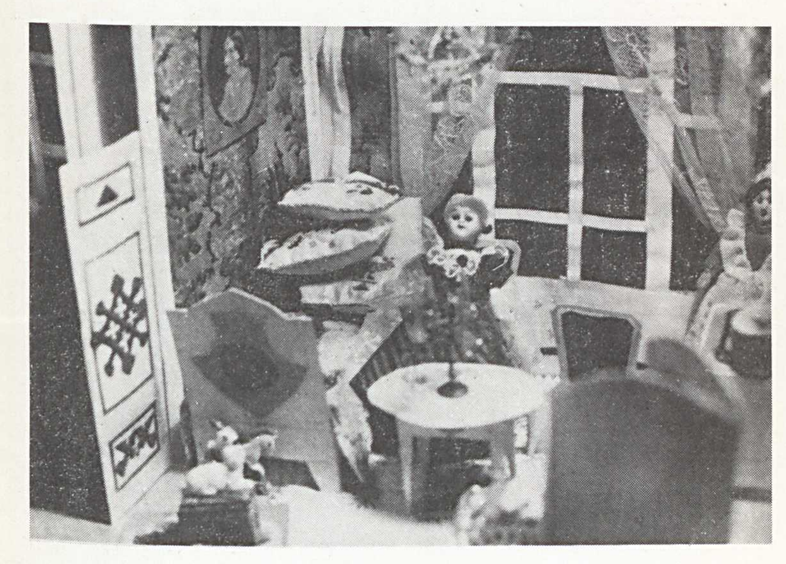
Валерий Сергеев,
Наталия Барская
















ISSN 0130—3031

Декоративное искусство СССР

На 1-й стр. обложки:
Человек-дракон
в борьбе
со зверем.
Миниатюра
Мстиславова
евангелия. XII в.

Издательство
«Советский
художник»
125319 Москва,
ул. Черняховского, 4а

Адрес редакции
журнала:
103009
Москва, К-9,
ул. Горького, 9
Тел: 229-19-10,
229-68-45

Сдано в набор 06.09.85
Подписано в печать 10.10.85
А 12367
Формат 70×90¹/₈
Бумага мелованная
Высокая печать
Бумажных листов 3
Условных печатных
листов 7,02
Учетно-издательских
листов 10,542
Тираж 34 000. Заказ 2998
Индекс 70240
Цена 1 р. 30 коп.
Московская
типография № 5
«Союзполиграфпрома»
при Государственном
комитете СССР
по делам издательств,
полиграфии
и книжной торговли.
129243, Москва,
Мало-Московская, 21

журнал современной практики, теории и истории монументального и декоративного искусства, художественной промышленности и народного творчества, художественного проектирования и дизайна

**Ежемесячный журнал
Союза художников СССР, 11 (336). 1985
Основан в 1957 году**

В номере:

«Декоративное искусство СССР», № 11, с. 1—48